

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
CINEMA, MUSICA, TEATRO**

Ciclo XXVI

Settore concorsuale: 10/C1

Settore scientifico disciplinare: L-ART/07

***Il carceriere di sé medesimo***  
**di Lodovico Adimari e Alessandro Melani, Firenze 1681**

**Dalla «comedia» di Pedro Calderón de la Barca  
al «drama per musica» italiano  
di fine Seicento**

Presentata da Nicola Usula

Coordinatore Dottorato  
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore interno  
Prof. Lorenzo Gennaro Bianconi

Relatori esterni  
Prof.ssa Ellen Rosand  
Prof.ssa Fausta Antonucci

**a.a. 2014**



*A su maistru 'e muru  
e sa maistra 'e iscolla*





## INDICE

---

Tavola delle sigle RISM	VII
Tavola delle abbreviazioni	VIII
Ringraziamenti	IX
Introduzione	XII
Capitolo I	1
Le coordinate del <i>Carceriere di sé medesimo</i>	
I.1 Lodovico Adimari e gli Accademici Infuocati (Firenze 1678-1680)	1
I.2 <i>Il Carceriere di sé medesimo</i> «cavato dal francese» (Alcalá-Parigi-Firenze 1651-1680)	6
I.3 «Musica del signor Alessandro Melani» (Roma 1680)	9
I.4 La <i>première</i> (Firenze 1681)	12
I.5 <i>L'amante di sua figlia</i> : Adimari, Melani e gli Infuocati (Firenze 1684)	17
Capitolo II	23
Drammaturgia “esterna”: la trama e le tecniche drammaturgiche	
II.1 L'evoluzione drammatica del tema del principe carcerato/carceriere	38
II.2 Atti primo e secondo: la manipolazione dei materiali preesistenti	39
II.3 Atto terzo: un dramma nel dramma	43
II.4 I luoghi e i tempi del <i>Carceriere</i>	52
II.5 L'amore e la vendetta: i personaggi e l'evoluzione delle loro relazioni	57
II.6 L'equivoco e la lettera	59
II.7 <i>Il carceriere di sé medesimo</i> : un'opera comica?	61
Capitolo III	65
Drammaturgia “interna”: le arie	
III.1 Arie “effettive” e no	69
III.2 La direzionalità comunicativa	71
III.3 L'assetto retorico-stilistico	74
III.4 I temi	77
III.5 La funzione nel dramma	79
III.6 La distribuzione tra i personaggi	86
III.7 La forma	88
Capitolo IV	97
Drammaturgia in evoluzione: poesia e musica (1681-1702)	
IV.1 Le riprese extra-fiorentine	97
IV.1.1 Reggio 1684	97
IV.1.2 Bologna 1697	101
IV.1.3 Vienna 1702	105
IV.2 Le arie di Adimari da Firenze 1681 a Vienna 1702	108
IV.3 Le musiche di Melani: Firenze 1681, Reggio 1684	116
IV.3.1 I pezzi chiusi	117
IV.3.2 I registri vocali	123
IV.3.3 Le parti degli archi	128

Edizione critica del <i>Carceriere di sé medesimo</i> di Lodovico Adimari	131
Nota all'edizione del libretto	133
Edizione del libretto del 1681	136
Apparati	195
Varianti nel corpo del testo poetico	196
I Aggiunte e sostituzioni delle partiture conservate a Parigi e Bologna	209
II Paratesti del libretto di Reggio 1684	211
Aggiunte e sostituzioni del libretto di Reggio 1684 e della partitura conservata a Modena	214
III Paratesti del libretto di Bologna 1697	227
Aggiunte e sostituzioni del libretto di Bologna 1697	230
IV Paratesti del libretto di Vienna 1702	240
Aggiunte e sostituzioni del libretto di Vienna 1702	242
Appendici	
1. Cronologia della vita di Lodovico Adimari	247
2. La satira IV <i>Contro alcuni vizî delle donne, e particolarmente contro le cantatrici</i> nelle tre edizioni delle <i>Satire</i> di Lodovico Adimari: 1716, 1764, 1788	251
3. Edizione critica delle <i>Gare dell'amore e dell'amicizia</i> di Lodovico Adimari	309
4. Le ramificazioni europee del <i>Guardarse a sí mismo</i> di Calderón tra XVII e XVIII secolo	377
5. Lista delle opere di Alessandro Melani	381
6. Le partiture del <i>Carceriere di sé medesimo</i> : schede tecniche	385
7. Edizione critica dell' <i>Amante di sua figlia</i> di Lodovico Adimari	397
8. I pezzi chiusi dell' <i>Amante di sua figlia</i> nelle raccolte d'arie del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli	443
9. La fabula del <i>Carceriere di sé medesimo</i>	453
10. Sinossi dei tre drammi: <i>El guardarse a sí mismo</i> , <i>Le géôlier de soi-même</i> e <i>Il carceriere di sé medesimo</i>	457
11. Le strutture drammatiche dei tre drammi a confronto: <i>El guardarse a sí mismo</i> , <i>Le géôlier de soi-même</i> e <i>Il carceriere di sé medesimo</i>	487
12. Analisi delle arie del <i>Carceriere di sé medesimo</i>	491
13. Schema sinottico della struttura in atti e scene delle fonti del <i>Carceriere di sé medesimo</i>	515
14. Tagli, aggiunte e modifiche nelle fonti del <i>Carceriere di sé medesimo</i>	517
15. La carriera operistica dei cantanti della <i>Calma fra le tempeste</i> (Reggio 1684)	527
Bibliografia	533

---

## Tavola delle sigle RISM<sup>1</sup>

### Austria

- A-Wgm Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Wien  
A-Wn Österreichische Nationalbibliothek, Wien

### Belgio

- B-Bc Conservatoire Royal de Bruxelles, Bibliothèque, Bruxelles

### Germania

- D-MÜp Diözesanbibliothek, Münster

### Francia

- F-LYm Bibliothèque municipale, Lyon  
F-Pn Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris

### Regno Unito

- GB-Lbl The British Library, London

### Italia

- I-Bc Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Bologna  
I-Bca Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna  
I-Bu Biblioteca Universitaria, Bologna  
I-Fas Archivio di Stato di Firenze, Firenze  
I-Fc Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca, Firenze  
I-Fm Biblioteca Marucelliana, Firenze  
I-Fn Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Firenze  
I-Fr Biblioteca Riccardiana e Moreniana, Firenze  
I-FAN Biblioteca Comunale Federiciana, Fano  
I-La Archivio di Stato, Lucca  
I-Mb Biblioteca Nazionale Braidense, Milano  
I-Ms Biblioteca Teatrale Livia Simoni, Museo Teatrale alla Scala, Milano  
I-MAC Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Macerata  
I-Menicotra Biblioteca privata Arturo Nicotra, Messina  
I-MOas Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti, Biblioteca, Modena  
I-MOe Biblioteca Estense, Modena  
I-MOs Archivio di Stato, Modena  
I-Nc Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca, Napoli  
I-Nn Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli  
I-Rc Biblioteca Casanatense, Roma  
I-Rig Istituto Storico Germanico di Roma, Sezione Storia della musica/Biblioteca, Roma  
I-Rn Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma  
I-Rsc Conservatorio di Santa Cecilia, Biblioteca Musicale Governativa, Roma  
I-Rvat Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano  
I-Rem Biblioteca Municipale Antonio Panizzi, Reggio nell'Emilia  
I-Vgc Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini, Biblioteca, Venezia  
I-Vnm Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia  
I-Vqs Fondazione Querini-Stampalia, Biblioteca, Venezia

### Svezia

- S-Gu Universitetsbiblioteket, Göteborg

### Stati Uniti

- US-Wc The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C.  
US-Ws Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.

---

<sup>1</sup> Dati tratti dal sito del *Répertoire International des Sources Musicales* all'indirizzo *online*:  
<<http://www.rism.info/en/home.html>>.

---

## Tavola delle abbreviazioni

### *Il carceriere di sé medesimo*

#### LIBRETTI

Fi81a	Firenze, V. Vangelisti, 1681, 1 <sup>a</sup> edizione
Fi81b	Firenze, V. Vangelisti, 1681, 2 <sup>a</sup> edizione
Re84	Reggio, P. Vedrotti, 1684
Bo97	Bologna, eredi Pisarri, 1697
Wi02	Vienna, C. Cosmerovio, 1702

#### PARTITURE

PA	partitura ms. conservata in F-Pn [Vm <sup>4</sup> 9]
BO	partitura ms. conservata in I-Bc [AA.286]
MO	partitura ms. conservata in I-MOe [Mus. F. 730]

### *L'amante di sua figlia* (Firenze, 1684)

#### RACCOLTE D'ARIE

NA1	raccolta ms. conservata in I-Nc [33.3.6]
NA2	miscellanea ms. conservata in I-Nc [Cantata 48.2 (ex 33.4.16)]; strutturata in tre parti: NA2a, NA2b (contenente le arie dell' <i>Amante di sua figlia</i> ) e Na2c <sup>II</sup>

### *Satire*

#### EDIZIONI A STAMPA

Am16	Adimari L., <i>Satire del marchese Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino, lettore della lingua toscana nello studio di Firenze, e accademico della Crusca</i> , Amsterdam [recte Livorno], E. Roger [?], 1716.
Am64	Adimari L., <i>Satire del marchese Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino, lettore della lingua toscana nello studio di Firenze, e accademico della Crusca</i> , Amsterdam [recte Livorno], s.n. [M. Coltellini], 1764.
Lo88	Adimari L., <i>Satire del marchese Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino, lettore della lingua toscana nello studio di Firenze, e accademico della Crusca</i> , Londra [recte Livorno], s.n. [G. T. Masi], 1788.

---

<sup>II</sup> Cfr. a proposito l'Appendice 8.

## Ringraziamenti

Il primo grazie di questa tesi va al mio tutor: a lei, prof. Bianconi. Tanto Le devo per aver seguito con passione e (infinita) pazienza i miei progressi e quelli di questo (e, diciamo, di qualche altro!) lavoro. Grazie per avermi accompagnato sin dai primissimi passi nel mondo dell'opera del Seicento, sempre prodigo di consigli, di tempo e di supporto. Grazie davvero, professore!

Grazie a lei, prof.ssa Rosand, per la mole di consigli, idee, incoraggiamenti e spunti, che da New Haven mi son portato fino a casa. Grazie per la Sua accoglienza e per aver creduto fin da subito che avrei potuto farcela!

Prof.ssa Antonucci, a Lei il mio grazie per l'attenzione e la mano d'aiuto che tanto hanno giovato a questo lavoro, ma soprattutto grazie per avermi indicato un sentiero che attraversasse l'intricata selva della letteratura spagnola del beneamato *Siglo de Oro*!

Un grazie doveroso va al mio tutor viennese: a lei, prof. Noe. Aver trascorso gli ultimi mesi del mio dottorato a Vienna sotto la sua guida è stato stimolante e appassionante: spero di tornare presto dalle Sue parti a importunare i bibliotecari della Nazionale!

Grazie, prof. Beghelli, per l'affetto che mi hai dato in questi anni. Grazie per esserci sempre stato quando avevo bisogno di un aiuto, e per avermi insegnato che nutrire dubbi non è prerogativa di chi ha fallito, ma di chi vuole migliorare.

A vario titolo mi hanno aiutato in questa "missione" alcuni studiosi cui non avrei mai neppure pensato di poter rivolgere la parola; invece sono qui a dire il mio grazie a voi: prof.ssa M. Murata, prof. L. Lindgren, prof. H. Seifert e dott.ssa A. Chiarelli.

Ringrazio il Dipartimento delle Arti di Bologna che ha ospitato i miei studi in questi anni, in particolar modo la direttrice, la prof. Giuseppina La Face; e il personale della Biblioteca di Musica e Spettacolo: la dott.ssa Menetti, il dott. Merizzi e la gentilissima sign.ra Angela. Non posso infine non annoverare qui il personale della Biblioteca del Museo internazionale della musica di Bologna, soprattutto il dott. Vitolo e la dott.ssa Targa, per la gentilezza e la disponibilità che mi hanno dimostrato in questi anni.

Al grazie per chi mi ha fornito gli strumenti (intellettuali e materiali) con cui scrivere questa tesi si aggiunge il grazie per chi mi ha dato una vita da impiegare per imparare a usarli: i miei primi maestri (*de muru* il primo, *de iscolla* la seconda), mamma e papà. Grazie!

Grazie alla mia sorellina per il suo costante supporto e grazie al mio fratello acquisito, Davide, che fa sempre un tifo che a volte non credo di meritare!

Grazie, Marcello, per avermi sostenuto con amore. Grazie per avermi aiutato a dimenticare questa tesi quando avevo bisogno di staccare. Grazie per casetta, per le gite, e per ricordarmi che la vita può essere ben altro che un'elegia.

E il grazie arriva spedito anche a zia Silvana e zio Tore, miei *fans* di sempre; a zio Emilio (il mio Zio); a zia Giovanna (che non smetterà mai di ricordarmi che si deve trovare la forza di reagire); a zio Davide, perché «'ddi depiasta ponni "Beethoven"»!; a mio fratello Sandro (ne abbiamo passate troppe perché non ti chiami così), e a Carla, e al pezzo di cuore che ogni volta lascio sull'isola quando parto: la mia topina riccia, Chiara. Grazie a Simona, che non dimentica mai il suo cuginetto trans-tirrenico, e a quel topo di Mattia che riesce sempre a strapparmi un sorriso! E non posso non ricordarmi di nonna Gina, che chiedeva sempre l'esito dei miei esami, e di zio Peppe, cui ho raccontato di aver imparato a leggere le terzine di semibiscrome due minuti dopo esserci riuscito!

A questo punto il mio grazie va a chi mi è sempre stato vicino, a chi ogni volta che torno in Sardegna o alzo la cornetta (*vintage!*) mi fa sentire a casa: Carla, perché ci sei sempre e so che continuerai a esserci (caratteraccio permettendo!); Valentina, perché sei e sarai sempre la mia sola ed unica süsina; Annalisa e Alessandro, perché vi devo tanto e ogni giorno vi trovo dentro di me; Dony, perché credi in me e lo sento ogni volta più forte; Marco, perché, quando c'è bisogno di riderci sù, tu sei sempre la persona giusta; Giovanni, perché con te solo posso parlare di Musica con il trasporto (tutto "romantico"! ) che ben conosci; e poi solo tu puoi amare Leoncavallo (e questo potrebbe bastare!); infine Sara, perché i tuoi abbracci fanno passare la paura e le tue parole sono sempre capaci di rasserenarmi.

A Bologna il mio grazie va a chi quotidianamente sopporta i miei sfoghi e le ansie, ma con me condivide pure le gioie e i traguardi: Giuseppe e Cristian, i miei amici forti e costanti, gli amici sempre pronti a darmi una mano nel caso in cui (malauguratamente) la perdesi!!; Alessia, perché sei quello specchio che ho dovuto imparare a guardare, quell'amicizia che mi sono dovuto guadagnare; Emilia, perché mi tireresti sù anche se l'umore pesasse quintali; Chiara Cippo/Rocchio/LGBT, perché sei sempre un'iniezione di vitalità e buonumore; Licia, perché sei il mio «Bollettino del Tavoliere», e perché sei capace di farmi sempre sentire amato; Mariangela, perché come mi ascolti tu non mi ascolta nessuno; Antonella e Fabrizio (e il gatto!), perché siete sempre, la prima motivo di serenità, il secondo "motivo ritmico"; Laura e Vincenzo, perché incontrarvi è sempre una festa (sembra una pubblicità di panettoni!); Martina, perché dolci come te in giro non ce n'è (altro panetton!); Michele, perché con te il pranzo fuori casa ha sempre un altro sapore (e qui siamo alla Knorr); Imbu e Magda, per i vostri sorrisi e il costante sostegno; Milica, perché chiacchiare con te ha il potere di aprire la mente; Massimo, perché sai accogliere non ti risparmi mai; Rossella, perché con te non si può non star bene; Raffy e Enrica (unica entità da sempre), perché mi avete insegnato che riderci sù, a volte, è meglio che pensare; Maria, perché una disponibilità così gratuita si trova solo in alcuni film (della Walt Disney); Paolo, perché una chiacchiera e una risata sono capaci di cose grandi; Alina, perché altrimenti ora sarei morto di acari; e poi tutti i miei amici pallavolistici coi quali scarico, carico, attacco, ricevo, batto, difendo (o almeno ci provo) e sto bene: Federico, Davide, Tommaso, Giulia, Lucia, Sissy, Chiara, Chiara, Mario e Andrea.

A questo punto ringrazio coloro che ho conosciuto grazie all'Università e alle mie peregrinazioni in giro per il mondo musicologico: Paolo Giorgi, perché la pazienza con cui ogni volta ti accolli i miei "pipponi" è davvero ammirevole, e perché i tuoi occhi hanno salvato

queste pagine da molti scivoloni; James O’Leary, perché anche da lontano (anzi, lontanissimo) sei sempre presente; Davide Daolmi, perché grazie alla tua passione ho tanto imparato e imparato a imparare (grazie!); Jacopo Doti, perché senza di te non avrei ancora la firma di Pescatore sul monte-ore del primo anno, e perché mi sei davvero, davvero, davvero caro; Michele Vannelli, perché il tuo «devi imparare a chiudere il becco!» me lo ricordo sempre un minuto dopo il disastro!; Christine Jeanneret e Valeria De Lucca, perché attraverso le vostre pagine ho capito quale strada volevo imboccare; Lidia Carlisi, per la tua generosità e il tuo aiuto; Thomas Lin, perché ti ho odiato per avermi soffiato il progetto dottorale da sotto il naso (se pensi che l’abbia digerita, ti sbagli!), ma non ho potuto non volerti bene perché sei davvero un amico-collega speciale; Paolo Valenti, perché è un onore e un piacere avere a che fare con chi ama come te la nostra disciplina; Michele Chiappini, perché il *sushi* musicologico ha un significato estetico/sensoriale diverso (!); Gabriele Uggias, perché sei capace di farmi sentire aria di casa a “mille miglia” da Cagliari; Francesco Lora, perché, quando si studia con dei predecessori del tuo calibro, bisogna rimboccarsi le maniche; Valentina Accardi, perché sei sempre un ricordo felice; Silvia Urbani, perché, sebbene appena conosciuti, la tua generosità mi ha travolto; Sara Elisa Stangalino e Nicola Badolato, per i momenti di confronto e le risate assieme; e infine Ralph, perché anche la sola tua voce riesce a rallegrarmi!

In chiusura ringrazio una persona cui questa tesi deve tantissimo, un’amica speciale che spesso ha creduto in questo lavoro più di me:

Federica

GRAZIE dal più profondo del cuore

---

## Introduzione

Le origini di questo lavoro risalgono all'estate del 2010, quando con il prof. Lorenzo Bianconi, mio relatore oggi come allora, avevo immaginato un progetto di tesi dottorale imperniato sullo studio di tutti i libretti e le partiture superstiti del *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini e di Francesco Cavalli (Venezia 1649). Il progetto mi ha aperto le porte del dottorato, ma uno studio sul *Giasone* analogo a quello che avevo progettato, sebbene non di stampo filologico, era appena partito nella Harvard University: dovetti dunque imbastire *ex novo* un progetto che battesse il campo, tutto sommato poco battuto, dell'opera del secondo Seicento e soddisfacesse nel contempo la mia passione per le indagini genetico-evolutive. Ma come? Ancora una volta il confronto con il prof. Bianconi è stato di fondamentale importanza; dopo una ricerca preliminare estesa alla produzione operistica di compositori di primo livello della seconda metà del Seicento, la scelta è caduta su uno dei titoli più interessanti di fine secolo: *Il carceriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari (1644-1708) e Alessandro Melani (1639-1703), allestito per la prima volta a Firenze nel 1681, e ripreso nel giro di una ventina d'anni a Reggio (1684), a Bologna (1697) e a Vienna (1702).

Quest'opera vanta un'origine drammatica di spicco: risale infatti alla commedia *Guardarse a sí mismo* di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) mediata dal *Geôlier de soi-mesme* di Thomas Corneille (1625-1709), e presenta qualità poetiche e musicali evidenti, assicurate dai nomi del poeta Lodovico Adimari e del compositore Alessandro Melani, ottavo figlio dell'ormai famoso campanaio di Pistoia. A ciò si aggiungano una tradizione articolata in quattro allestimenti, nonché un elevato numero di testimoni superstiti: cinque edizioni del libretto (testimoniate da numerosi esemplari) e il numero fortunatissimo di tre partiture manoscritte, conservate a Parigi, Bologna e Modena.

Lo studio ha preso le mosse dall'edizione critica del *Carceriere di sé medesimo* di Adimari con tutte le varianti accumulate nella riedizione del libretto e nella copiatura della partitura; mi sono poi occupato dell'analisi del dramma, partendo dal confronto tra i testi di Calderón, Corneille e Adimari, per poi investigare i versi del drammaturgo italiano e studiarne le componenti drammatiche, formali e contenutistiche, soprattutto in relazione all'uso ch'egli fa dell'aria e dei pezzi chiusi in genere. Ho poi scandagliato la bibliografia secondaria per far luce sul contesto storico-musicale degli allestimenti di Firenze, Reggio, Bologna e Vienna. Dal momento che Adimari ha scritto solo tre drammi – la commedia *Le gare dell'amore e dell'amicizia* (1679), il *Carceriere di sé medesimo* (1681) e il dramma per musica *L'amante di sua figlia* (1684) – ho colto l'occasione per offrire l'edizione integrale di tutti e tre. In particolare lo studio dell'*Amante di sua figlia* ha portato dei frutti inaspettati. Alcune copie delle arie di quest'opera – la partitura integrale è conservata a Parigi, ma attende ancora di essere studiata – attestano la probabile paternità musicale di Alessandro Melani: attribuzione finora inedita.



La presente tesi si divide in tre sezioni principali:

## Prima sezione

### Capitolo I. Le coordinate del *Carceriere di sé medesimo*

In questo capitolo presento il contesto in cui è nata l'opera, ossia l'Accademia degli Infuocati nel Teatro del Cocomero di Firenze; vi sintetizzo le relazioni che gli Accademici intrattarono con Adimari prima di affidargli la stesura del dramma per la stagione del carnevale del 1681, e presento le informazioni relative all'ingaggio del compositore e alla *première*. Dedico l'ultimo paragrafo alla seconda opera confezionata da Adimari e Melani per gli Infuocati nel 1684, *L'amante di sua figlia*, la cui musica era finora adespota.

### Capitolo II. Drammaturgia "esterna": la trama e le tecniche drammaturgiche

Questa parte esamina l'evoluzione del *plot* del principe carcerato/carceriere nel passaggio dal *Guardarse a sí mismo* di Pedro Calderón de la Barca (1651) al *Geôlier de soi-mesme* di Thomas Corneille (1655/56) al libretto di Adimari (confezionato nel 1680 e dato alle stampe l'anno dopo). Vi illustro la natura delle manipolazioni subite dal testo calderoniano per mano di Corneille prima, di Adimari poi, con particolare attenzione al terz'atto dell'opera, interamente aggiunto dal drammaturgo italiano. Segue un'analisi dell'uso che Adimari fa degli spazi e dei tempi, nonché di alcuni temi come l'amore, la vendetta, e certi *tòpoi* operistici come l'equivoco, la lettera e la comicità.

### Capitolo III. Drammaturgia "interna": le arie

Il capitolo analizza il sistema delle arie nel libretto di Adimari, da più punti di vista: direzionalità comunicativa, assetto retorico-stilistico, temi, funzioni drammatiche, distribuzione tra i personaggi, forma.

### Capitolo IV. Drammaturgia in evoluzione: poesia e musica (1681-1702)

Si tratta della porzione più ampia nella prima sezione della tesi: vi si trovano tutte le informazioni reperite circa gli allestimenti di Reggio (1684), Bologna (1697) e Vienna (1702). In questo capitolo ho sintetizzato i frutti del confronto tra le fonti poetiche e musicali della *première* e quelle superstiti degli allestimenti extra-fiorentini.

## Seconda sezione

Questa sezione presenta l'edizione critica del libretto del *Carceriere di sé medesimo* preceduta da una Nota all'edizione e seguita dall'elenco delle micro-varianti emerse nel confronto tra tutte le fonti. Seguono poi quattro apparati in cui riporto le aggiunte e le sostituzioni di testo poetico più consistenti individuate nelle partiture musicali fiorentine, nel libretto reggiano e nella relativa partitura, e infine nei due libretti bolognese e viennese.

## Terza sezione

Nella terza sezione offro l'edizione degli unici altri due drammi di Adimari, la commedia *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, 1679, e il dramma per musica *L'amante di sua figlia*, 1684 (Appendici 3 e 7), nonché l'edizione della satira *Contro alcuni vizî delle donne, e particolarmente contro le cantatrici* apparsa nel 1716, 1764 e 1788 (Appendice 2). Tra le appendici ho riportato le

schede tecniche delle partiture del *Carceriere di sé medesimo* e dell'*Amante di sua figlia* (Appendici 6 e 8), e alcune tavole in cui ho sintetizzato: la vita di Adimari (Appendice 1), le traduzioni e i rifacimenti che hanno coinvolto il testo di Calderón tra Sei e Settecento (Appendice 4), la carriera operistica di Melani (Appendice 5) e quella dei cantanti dell'allestimento reggiano del *Carceriere* del 1684 (Appendice 15). Sono qui confluiti alcuni materiali di lavoro riguardanti il *Carceriere di sé medesimo*, tra cui: la schematizzazione della *fabula* (Appendice 9), la sintesi delle strutture drammatiche e la sinossi dei tre drammi spagnolo, francese e italiano (Appendici 10 e 11), l'analisi delle arie (Appendice 12), lo schema sinottico con la struttura in atti e scene di tutte le fonti studiate (Appendice 13), infine la tavola con tutti i tagli, le aggiunte e le modifiche emersi dal confronto tra le fonti (Appendice 14).

# Capitolo I

---

## Le coordinate del *Carceriere di sé medesimo*

### I.1 Lodovico Adimari e gli Accademici Infuocati (Firenze 1678-1680)

Era il 1678 quando il poeta Lodovico Adimari per la prima volta fece la sua sortita sulla scena teatrale fiorentina.<sup>1</sup> In quell'anno gli Accademici Infuocati gli chiesero di collaborare alle loro imprese teatrali,<sup>2</sup> dal momento che al teatro del Cocomero si sarebbe allestita nel 1679 la ripresa di una commedia di Mattias Maria Bartolommei, *Le gelose cautele*,<sup>3</sup> per la quale gli fu chiesto di scrivere un prologo e una licenza da recitare «in musica» all'inizio e alla fine del dramma.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> In merito al poeta (Napoli 1644-Firenze 1708), oltre alle informazioni che di volta in volta fornirò in questo capitolo e nella tavola cronologica della vita nell'Appendice 1, si vedano: G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, B. Pomatelli, 1722, p. 362; D. Provenzal, *Quando furono scritte le Satire di Lodovico Adimari*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1900; *Id.*, *La vita e le opere di Lodovico Adimari: studio su documenti inediti con ritratto e fac-simile*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1902; A. D'Addario, voce *Adimari Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani.it), accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>; S. Mamone, *Dèi, semidei, uomini: lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 281-282; e per il suo coinvolgimento nell'attività degli Accademici Infuocati: D. Sarà, *Le carte Ugbi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze, 1650-1701*, Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2004, *ad indicem*. Cfr. pure i manoscritti: F. Settimanni, *Diario fiorentino*, vol. XIV, pp. 318-319 e 487 (22 giugno 1708), in I-Fas (cit. in A. D'Addario, voce *Adimari Lodovico* cit., p. 588); e A.179.24, c. 33r, in I-Fm, (cit. in D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 246).

<sup>2</sup> Sull'Accademia degli Infuocati e la sua attività teatrale cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 volumi, Bologna, Cappelli, 1929, vol. III, pp. 279-280; R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzi and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978, pp. 37-42; *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, 8 volumi, a cura di E. Garbero Zorzi e L. Zangheri, Firenze-Venezia, Giunta Regionale Toscana-Marsilio, 1990-2000, vol. VIII: *Firenze*, 2000. Si veda soprattutto il recente e curatissimo lavoro di Daniela Sarà, delle cui numerose scoperte ha giovato questa prima parte del capitolo I: D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, pp. 202-347.

<sup>3</sup> Su questa produzione del dramma del Bartolommei cfr. N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi seicenteschi», XLV, 2004, pp. 67-137: 109 (allestimento datato al 1680); e D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 246 (allestimento datato al 1679). Informazioni più generali sulla fonte spagnola (il *Donde no hay agravios no hay celos* di Francisco de Rojas Zorrilla) e sugli allestimenti delle *Gelose cautele* in: F. Cancedda e S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 70-71; S. Vuelta García, *Accademie teatrali nella Firenze del Seicento: l'Accademia degli Affinati o del Casino di San Marco*, «Studi seicenteschi», XLII, 2001, pp. 357-378: 365-366; N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo* cit., p. 103.

<sup>4</sup> Il testo della commedia non fu dato alle stampe, ma si trovano alcune indicazioni circa i contenuti e la struttura dei due interventi di Adimari nei *Ricordi degli Infuocati* (Panciatichi 213, pp. 393-394, 25 gennaio 1679; in I-Fn), in cui si legge, così come riportato in N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo* cit., pp. 109-110; e D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. II, p. 625:

La composizione delle musiche fu affidata a padre Bonaventura Cerri,<sup>5</sup> mentre la coreografia del finale per il «balletto in onore delle Dame» fu curata da Luigi del Turco (collabo-

---

[...] per rendere più adornata la festa, fu stabilito di fare un prologo e licenza in musica con ballo in fine, ma il tutto breve, e con poca spesa, onde a tale effetto ne fu anteceden-  
tamente pregato a nome dell'accademia il signor Ludovico Adimari [...] Ci favori dunque  
il Signor Adimari conforme il nostro desiderio componendo in pochi giorni la poesia del  
prologo e licenza, la cui invenzione era che l'Onestà, trovando il Diletto addormentato,  
lo risveglia invitandolo a gioire nel presente carnovale, e lo conduce agli Infocati per quivi  
trovarlo, concludendo che il Diletto è lecito a cuor nobile ma congiunto all'Onestà ed  
unitamente partono dando fine al prologo. Terminata la commedia tornorno ambedue e  
doppo breve contrasto fatto sopra la rappresentata commedia, chi lodandola e chi biasi-  
mandola per essere stata fatta altre volte, ed infine risolvono essere riuscita bella tal quan-  
to è stata onorata dalla presenza delle Dame dell'Arno, alle quali è sol grato il Diletto  
quando viene dall'Onestà accompagnato, da che prende il motivo il Diletto d'invitare la  
gioventù a formare un balletto in onore delle Dame, il che, fatto da sei Cavalieri tutti ve-  
stiti con abiti lindi alla moda di tocca dorata, termina la festa, la quale è stata gradita.

Da questo momento in avanti tutti i passi dei *Ricordi dell'Accademia degli Infuocati* (Panciatichi 213, in I-Fn) si devono intendere tratti dallo studio di Daniela Sarà sulle carte della famiglia Ughi, in cui l'autrice ha studiato approfonditamente e trascritto quasi per intero il documento (cfr. D. Sarà, *Le carte Ughi* cit., vol. II, pp. 573-639).

<sup>5</sup> Il nome di questo compositore, maestro di cappella di S. Maria del Fiore a Firenze (dal 1681 al 1685), compare in vari punti tra le vicende legate al Teatro del Cocomero (l'anno di morte si evince da una lettera del primo dicembre 1685 inviata – da Roma a Firenze – dal cardinale Alessandro Falconieri a Luca Casimiro degli Albizzi; conservata nell'Archivio Albizzi, in I-Fas, A.738, cit. in W. C. Holmes, *Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993, p. 182; un'altra fonte è il registro dei maestri della cappella di S. Maria del Fiore citato in W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993, p. 646). Nel 1661, sotto il patrocinio dell'Accademia dei Sorgenti, troviamo il Cerri nel *Libro di spese che si deve fare per la comedia in musica intitolata "Trismena"* (si tratta della ripresa fiorentina dell'*Erismena* di A. Aureli e F. Cavalli, Venezia, S. Apollinare, 1655) dove si legge che «lire quattordici [...] sono pagati al prete del Cerri per copiatura del primo atto e il prologo» e che tra i musicisti delle recite c'era il «prete del Cerri», pagato ben 140 lire per suonare (cfr. *Compagnia di S. Maria delle Laudi detta di S. Agnese* 221, pp. 1, 40 in [I-Fas], riportato integralmente in D. Sarà, *Le carte Ughi* cit., vol. II, pp. 485-507). Il prologo dell'*Erismena* fiorentina del 1661, così come denuncia il libretto (esemplari consultati in I-Rn [35. 4.L.13.3] e I-Vgc [ROLANDI ROL.0831.06], pp. 14-16), era tratto, pur con qualche modifica, dal *Ciro* di G. C. Sorrentino nella versione rimaneggiata nel 1654 da F. Cavalli per Venezia (cfr. a proposito L. Bianconi, voce *Caletti Pietro Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani.it), accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>; e A. Garavaglia, *Der "Paragone" der Opernkünste in italienischen Prologen des 17. Jahrhunderts: Sorgen um die Oper als 'Gesamtkunstwerk'?*, «Musica e Storia», XVII, 2009, pp. 253-291). Al Cocomero Cerri lavora nuovamente nel 1677 per la produzione del *Geloso prudente* allestito dagli Infuocati (1678). Si trattava di un dramma di parola di Ottavio Ximenes Aragona (console degli Infuocati) cui si aggiunsero un prologo, due intermedi e una licenza, la cui musica «fu composizione del reverendo messer Bonaventura Cerri» (Panciatichi 213, pp. 363, 373, rispettivamente 30 settembre 1677 e 31 gennaio 1678). Infine lo troviamo coinvolto nella produzione del 1679, *Le gelose cautele*, per la quale musicò il prologo e la licenza aggiunti da Lodovico Adimari al dramma di Mattias Maria Bartolommei (Panciatichi 213, p. 394, 25 gennaio 1679). Un accenno al compositore si legge anche nella già citata *Istoria degli scrittori fiorentini*, in cui il Negri gli dedica una voce di poche righe (G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini* cit., p. 111):

Questo degnissimo sacerdote, versatissimo nella musica e maestro di cappella della sua metropolitana di Firenze, sua patria, compose varie cose musicali; e nella libreria del reale Gran Duca di Toscana trovasi il seguente suo manoscritto lavoro: *Musiche composte per la Stragge de mostri, Festa a cavallo nel giorno natale del Serenissimo Gran Duca Cosimo III di prete Bonaventura Cerri*. Antonio Magliabecchi nelle sue *Note* ne fa menzione.

ratore degli Infuocati già da molti anni).<sup>6</sup> Se lo *status* del compositore e del coreografo erano assicurati dal fatto che l'uno era maestro di cappella della cattedrale e l'altro collaboratore di vecchia data dell'Accademia, quello del neo-scritturato Adimari (sebbene già da alcuni anni facesse parte dell'*entourage* dell'Accademia)<sup>7</sup> richiedeva di essere certificato. Nei *Ricordi dell'Accademia degli Infuocati*, in merito al prologo e alla licenza aggiunti alle *Gelose cantele* del 1679, si legge quasi una giustificazione per la scelta del poeta:

[Adimari è] Cavaliere adornato di tutte quelle prerogative e virtù che si possono più desiderare, onde il regnante Cesare, in occasione di un libro di poesie state presentate alla Maestà Sua e composte dal medesimo signor Lodovico, l'ha giustamente chiamato il più celebre tra i bell'ingegni di questo secolo.<sup>8</sup>

Il «libro di poesie» succitato potrebbe essere la raccolta di *Sonetti amorosi*<sup>9</sup> che nel 1672 il poeta dedicò al «regnante Cesare», Cosimo III de' Medici (al potere dal 1670 al 1723), e che, come questa citazione attesta, potrebbe aver rappresentato un lasciapassare per Adimari nel mondo teatrale fiorentino. A quanto risulta, quest'opera fu la sua seconda pubbli-

---

<sup>6</sup> All'altezza del 1679 Luigi del Turco aveva già collaborato con l'Accademia degli Infuocati in qualità di coreografo in questi tre allestimenti (cfr. D. Sarà, *Le carte Ugghi* cit., *ad indicem*):

- 1667, *Amore opera a caso*, commedia di M. M. Bartolommei, prologo e licenza di J. dal Borgo, musica di J. Melani
- 1674, *Tacere e amare*, dramma per musica di G. A. Moniglia, musica di J. Melani
- 1677, *Il Don Gastone di Moncada*, commedia di G. A. Cicognini, prologo e licenza di ?, musica di ?

Sempre per gli Infuocati, nella stagione del carnevale del 1681, Luigi del Turco avrebbe preso parte (come dirò meglio più avanti) anche all'impresa del *Carceriere di sé medesimo*.

<sup>7</sup> Nel Panciatichi 213 (p. 209, 20 agosto 1671) troviamo il suo nome nel 1671, quando gli Accademici si impegnarono nei lavori di restauro del Teatro del Cocomero, e gli chiesero di comporre alcuni versi da apporre sulla «tenda del proscenio» a commento della scena tratta dall'*Aneto* del Boccaccio ivi dipinta. Vi si legge la «composizion del signior Lodovico Adimari»:

Sopra ruote infocate in alto ascende  
Pallade, e varca all'immortal sereno.  
Tal, se fiamma d'onore un'alma accende,  
s'alza sugli astri, a bella gloria in seno.

Altra presenza dell'Adimari negli affari dell'Accademia precedenti il 1679 si trova nel 1677, in occasione delle ultime riprese del *Don Gastone di Moncada* di G. A. Cicognini. Nel Panciatichi 213 (p. 354, 13 marzo 1677) si legge che Adimari andò in scena per tre recite consecutive al posto dell'attore prescelto per la parte del Consigliere:

[...] questa sera [13 marzo = 5<sup>a</sup> e ultima recita], siccome le due antecedenti [21 e 23 febbraio = 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> recita], supplì alla parte di CONSIGLIERO il signor Lodovico Adimari, stante la malattia del marchese Pier Antonio Gerini nostro Aggregato, che la seconda volta [18 febbraio = 2<sup>a</sup> recita] aveva lui recitata la medesima parte in luogo del signor Luigi Dondori [che la eseguì solo il 12 febbraio = 1<sup>a</sup> recita] che fu impedito per l'imminente e grave malattia della moglie del signor capitano Angelo Anselmi, sua sorella [...].

<sup>8</sup> Cfr. Panciatichi 213, p. 393 (25 gennaio 1679).

<sup>9</sup> Riporto qui una trascrizione diplomatica del frontespizio dell'esemplare conservato in I-Fn [MAGL.3.1.100]: SONETTI | AMOROSI | DI | LODOVICO ADIMARI | *AL SERENISSIMO GRAN DVCA | DI TOSCANA* | COSIMO III. | MIO SIGNORE. | [Fregio con scudetto coronato del casato dei Medici] | IN FIRENZE, | Nella Stamperia d'Ipolito della Naue, alla Condott. | *Con licenza de' Superiori*.

cazione,<sup>10</sup> preceduta solamente da un'ode di sei carte del 1666 riguardante Maria Mancini Colonna (1639-1715), ma dedicata a Giovanni Poggi Cellesi.<sup>11</sup> Questi, da gentiluomo di camera del granduca Ferdinando II, divenne funzionario medico di stanza a Venezia nel 1662, e da quel momento lo ritroviamo nelle trattative per il reclutamento di cantanti fiorentini:<sup>12</sup> è possibile che con quest'ode Adimari tentasse di accaparrarsi la sua benevolenza, potenzialmente utile al coinvolgimento di un giovane poeta come lui nel sistema operistico lagunare. A quanto ne sappiamo Adimari rimase però a Firenze e lì tra il 1679 e il 1684, dopo le aggiunte alle *Gelose cautele*, diede alla luce i suoi unici tre testi drammatici:<sup>13</sup>

- *Le gare dell'amore e dell'amicizia* («commedia», Firenze, Alla Condotta, 1679), allestita al Teatro di Borgo Tegliolaia<sup>14</sup>
- *Il carceriere di sé medesimo* («drama per musica», Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1681), allestito al Teatro del Cocomero
- *L'amante di sua figlia* («drama [per musica]», Firenze, Vincenzo Vangelisti, [1684]), allestito al Teatro del Cocomero<sup>15</sup>

*Le gare dell'amore e dell'amicizia* è la prima fatica drammatica di Adimari, data alle stampe nel 1679 a Firenze con dedica a Francesco Maria de' Medici e «recitata da' cavalieri della conversazione di Borgo Tegliolaia». <sup>16</sup> Si tratta di un dramma in prosa, frutto della traduzione

---

<sup>10</sup> In merito al “catalogo” delle opere di Adimari si vedano le liste delle sue composizioni riportate nei paratesti della seconda e della terza edizione delle sue *Satire* (1764 e 1788), qui riportati nell'Appendice 2 assieme al paratesto dell'*editio princeps* (1716) e all'edizione della sola satira IV, intitolata *Contro alcuni vizii delle donne, e particolarmente contro le cantatrici*.

<sup>11</sup> Cfr. L. Adimari, *Si loda la bellezza, e la bellezza, e la virtù di S. E. madama Mancini Colonna oda dedicata all'illustrissimo signor il signor Giovanni Poggi Cellesi gentiluomo della Camera, & residente dell'altezza serenissima di Toscana appresso la serenissima repubblica di Venezia*, Padova, G. B. Pasquati, 1666 (esemplare in I-Fn [1058.16]).

<sup>12</sup> Cfr. F. Cancedda e S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini* cit., p. 55; e B. L. Glixon e J. E. Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 183-184.

<sup>13</sup> Provenzal cita un quarto lavoro drammatico: una «Sererenata [sic] a Filli. Cantata di Lodovico Adimari» scritta a Bologna nel 1691 per i conti Corsini e conservata manoscritta in I-MOe [α G.5.5, I.1106, 11 cc. non numerate], di cui lo studioso riproduce per intero la lettera al lettore. Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 23, 110-111, 200, 259.

<sup>14</sup> Per gli allestimenti al Teatro di Borgo Tegliolaia si veda R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., *passim*; N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo* cit., *passim*.

<sup>15</sup> Per la datazione di questo libretto (fin oggi molto discussa) si veda più avanti in questo capitolo.

<sup>16</sup> Cfr. L. Adimari, *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, Firenze, Alla Condotta, 1679, p. [III]. Michelassi e Vuelta García, nel loro lavoro sugli allestimenti fiorentini di riprese italiane di testi spagnoli, riportano che *Le gare dell'amore e dell'amicizia* furono messe in scena dagli Accademici Rinvigoriti (e non dagli Imperfetti come suggeriscono i Weaver); cfr. N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo* cit., p. 109; R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., p. 149. Una prima analisi comparativa tra il dramma e il suo testo/fonte si trova in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 23-34; seguito a ruota da M. G. Profeti, *Intertesto e contesto: “Le gare dell'amore e dell'amicizia” vs “Duelo de honor y amistad”*, in *Id., Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 121-138. Per l'edizione integrale di questo dramma si veda l'Appendice 3.

italiana che l'Adimari fece del *Duelo de honor y de amistad* di Jacinto de Herrera y Sotomayor,<sup>17</sup> commedia che all'epoca circolava sotto la paternità di Calderón de la Barca.<sup>18</sup> Il testo drammatico delle *Gare* è preceduto da un paratesto articolato in tre ampie sezioni introduttive: (1) la lettera dedicatoria al «principe d.*on* Franc.*esco* Maria di Toscana» (come recita il frontespizio),<sup>19</sup> (2) la lettera «alle dame della conversazione»,<sup>20</sup> in cui Adimari afferma di aver trasportato «in volgar toscano la presente commedia, già scritta da famoso compositore assai gentilmente nella castigliana favella»,<sup>21</sup> e infine (3) la lettera «a' cavalieri della conversazione».<sup>22</sup>

In questo punto si innesta, come era d'uso, un prologo in versi, cui fa da *pendant* un «Finale» in chiusura di dramma.<sup>23</sup> Si tratta di due testi (per musica)<sup>24</sup> connessi tra loro, ma imperniati su una storia totalmente estranea alla commedia, basata sugli inganni amorosi delle sorelle Leonora e Teresa (l'una intelligente ma brutta, l'altra bella ma stupida).<sup>25</sup> Nel prologo cantano la Commedia spagnola, l'Applauso e l'Ingegno, cui si aggiungono nel finale Astrea e Amore,<sup>26</sup> per chiudere poi con un «ballo di sei cavalieri vestiti alla spagnuola».<sup>27</sup>

---

<sup>17</sup> Ci sono molte probabilità che Adimari fosse ispanofono, dal momento che spagnola era la madre: Allegra Bivero Tassis (figlia del cavaliere Pietro di Vivero Tassis, «de' conti di Guensaldagnia [i.e. Fuensaldaña] in Napoli»). Cfr. Luigi Pucci, Carte mss. [I-Fas, cartella n. 8]; Luigi Passerini, Carte mss. [I-Fn, cartella n. 157]; cit. in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., p. 12.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 29-31; M. G. Profeti, *Intertesto e contesto* cit., pp. 123-125.

<sup>19</sup> Cfr. L. Adimari, *Le gare dell'amore e dell'amicizia* cit., pp. [I, V-VII].

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. [IX-XIII].

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. [X].

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. [XV-XVII]. A p. [XV] leggiamo un'ode a Jacopo del Borgo, l'attore che impersonò il personaggio comico dell'opera: «Al Cavalier Iacopo del Borgo pur anco mi confesso oltre a modo tenuto, avvenga che, nel condurre il ridicolo, col favor del suo lume mi sottrassi all'orror dell'ombra, che m'ingombrava ugualmente l'occhio e l'ingegno».

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. [XVII-XXIII], [207-215].

<sup>24</sup> Il compositore è ignoto e la musica risulta dispersa.

<sup>25</sup> Una sintesi del dramma è offerta in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 24-29. I personaggi elencati nella lista degli «Interlocutori» sono: Re d'Aragona; Regina sua moglie; Leonora e Teresa figlie di don Ferdinando e dame della Regina; don Ferdinando lor padre; don Giovanni Zapatta cameriere [recte cavaliere] del Re ed amico di don Rodrigo; don Rodrigo Abarca favorito del Re ed amico di don Giovanni; Broglio servo di don Giovanni. Cfr. L. Adimari, *Le gare dell'amore e dell'amicizia* cit., p. [XXIV].

<sup>26</sup> Offro qui una breve sintesi del prologo e del finale riportati assieme all'intero dramma nell'Appendice 3. La Commedia esce in scena cantando l'aria «Vaghi fiori, erbe novelle», e, incontrato l'Applauso, gli si presenta. Questi le chiede come mai ha lasciato la Spagna sua «patria», così la fanciulla puntualizza: «Nell'ibere contrade io non ebbi natale | [...] | Nacqui alla Grecia in seno, e poi sul Tebro | vissi l'adulta etade | [...] ma col volar degli anni, | la romana virtù fattasi ancella | dell'ozio neghittoso, | n'andai tosto sul Tago». Esce in scena l'Ingegno, il quale, dopo i convenevoli d'apertura, è curioso di sapere il titolo del dramma che si sta per mettere in scena e lo chiede alla Commedia. Questa porta con sé un dei fogli su cui fa leggere all'Ingegno stesso il titolo: *Duelo de Amor [sic] y de Amistad* (il titolo non corrisponde all'originale di Jacinto de Herrera y Sotomayor, ma a quello banalizzato di alcune copie che circolavano all'epoca). La Commedia teme che «[...] l'estraneo parlare | non sarà ben inteso», allora l'Ingegno dopo aver cantato «Io di voci toscane | l'adornerò ben tosto, | perché tanta bellezza altrui si scopra» le strappa di mano i fogli, non senza che la Commedia strilli «Barbara violenza» e Profeti vi scorga l'«icastica definizione» dell'adattamento dei testi dalla lingua d'origine (cfr. M. G. Profeti, *Intertesto e contesto* cit., p. 130). L'Ingegno dunque fugge via, lasciando in scena la Commedia



Non sappiamo quale successo riscosse questo primo dramma di Adimari, ciò che però salta all'occhio, dando uno sguardo all'edizione del dramma, è che fu sicuramente applaudito da Sigismondo Regolo Coccapani, padre dell'ordine delle Scuole Pie incaricato di firmare l'*imprimatur* alla pubblicazione delle *Gare*. A fine volumetto scrive:

Non so se più gareggi in questa opera l'amore con l'amicizia o l'altezza delle sentenze con la leggiadria degli scherzi che ci ho trovato graziosamente accoppiati, e però giudico che le stampe gli faranno incontrar l'applauso di chi intende. Così attesto dal nostro noviziato di S.<sup>a</sup> Maria del Suffragio a dì 10 luglio 1679 [...].<sup>28</sup>

## I.2 *Il Carceriere di sé medesimo* «cavato dal francese» (Alcalá-Parigi-Firenze 1651-1680)

Dopo *Le gare dell'amore e dell'amicizia* troviamo Adimari alle prese con il suo primo dramma per musica, il fortunato *Carceriere di sé medesimo*.<sup>29</sup> Sebbene l'allestimento abbia avuto luogo nel 1681, la storia di questo dramma iniziò ben dieci anni prima, nel 1671, quando il 9 marzo l'Accademia stabilì che «chi avesse qualche soggetto di commedia lo proponessi, acciò di farlo vedere e sentire da chi s'aspetta».<sup>30</sup> Gli Infuocati si erano stabiliti dal 1669 nel Teatro del Cocomero,<sup>31</sup> rilevandolo dagli Accademici Abbozzati dopo aver abbandonato l'edificio di Michele Megli alla volta degli Spini in S. Trinita, in cui si radunava la Conversa-

---

e l'Applauso, che cantano interdetti: «Molto ciascun presume, | e tale omai l'ardir mortal divenne, | che, se mancan le piume, | il desio di volar serve di penne».

Il finale si apre con l'Ingegno catturato, denudato e incatenato dalla Commedia e dall'Applauso davanti al tribunale d'Astrea (personificazione della giustizia e della bontà nel mito classico). La Commedia accusa il ladro cantando: «[...] m'involò, mi rapì, di mezzo al seno | uno de' parti miei, fors'è il più caro; | e per maggior mio scorno | oggi qual proprio figlio ad altri il mostra | con diverso sembiante, e manco adorno». Astrea permette al prigioniero di dire la sua, e l'Ingegno canta: «[...] con ragion mi scuso, | che s'è fatta rapina | lice a qualunque e fra le genti è in uso», segue poi: «Oh quanti ingegni, oh quanti | d'ogni tesoro più vago | spogliano la Senna e il Tago, | né puniti gli veggio». L'Ingegno si giustifica dicendo che la moda («uso») impone tali adattamenti, riguardanti sia i testi francesi («Senna») sia quelli spagnoli («Tago»). Ed è qui che la Commedia si fa più sottile, ricordando al giovinastro che «Altri con miglior senno | l'opre straniera invola, | e di toscani accenti | con sì fatto splendor l'adorna e veste, | che l'Italia gli applaude, | che l'Esperia ne gode, | onde in essi il rubar degno è di lode» e aggiunge «[...] tu l'opra rubata | la rendesti deforme e l'hai spogliata». Il *deus ex machina* è Amore, che scende dal cielo per ricordare a tutti che l'Ingegno ha agito a fin di bene, per il pubblico, per «do splendor di tanti volti». La Commedia è allora pronta a perdonare il misfatto e lo spettacolo si può chiudere col pezzo d'assieme finale che introduce il ballo finale: «Alla danza, alla danza omai correte».

<sup>27</sup> Cfr. L. Adimari, *Le gare dell'amore e dell'amicizia* cit., p. [215].

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. [216].

<sup>29</sup> Sul *Carceriere di sé medesimo*, oltre al lavoro di Sarà citato qui di seguito passo per passo, cfr. R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., p. 151; M. G. Profeti, *Calderón in Italia: "Il carceriere di sé medesimo"*, in *Id.*, *Materiali, variazioni, invenzioni* cit., pp. 139-155; N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo* cit., pp. 110-111.

<sup>30</sup> Cfr. Panciatichi 213, p. 193 (9 marzo 1671).

<sup>31</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 213.



zione di cavalieri da cui sarebbe nata l'Accademia nel 1664.<sup>32</sup> Tuttavia l'inizio dell'attività drammatica, sebbene il trasferimento al Cocomero abbia avuto luogo già nel 1669, fu posticipato fino al 1674 per i lavori di ristrutturazione della sala.<sup>33</sup>

Nel 1671 dunque l'Accademia cercava un «soggetto di commedia» e due furono le proposte: *Il geloso prudente* «cavato dallo spagnolo dal signor cavaliere Jacopo dal Borgo e disteso dal nostro consolo Ottavio Ximenes Aragona»,<sup>34</sup> e la «commedia» *Il carceriere di sé medesimo* «dal nostro Ottavio Ximenes distesa e cavata dal francese».<sup>35</sup>

Si optò per la prima, ritenuta «più proporzionata e da potere sperarne applauso», anche se si decise di aggiungervi degli «intermedi in musica», dal momento che si trattava di un'«opera assai ristretta e che dura breve tempo».<sup>36</sup> Ad ogni modo nel carnevale del 1672 *Il geloso prudente* non andò in scena per questioni finanziarie (la ristrutturazione del teatro gravò sulle casse degli Accademici ancora per qualche anno) e a marzo del 1672 si risolvette di «procrastinare a fare la commedia a carnevale futuro come stagione più propria».<sup>37</sup> Tuttavia nel 1673, a causa della morte della madre della granduchessa Margherita Luisa d'Orléans nell'ottobre del 1672,<sup>38</sup> si decise di sospendere l'attività teatrale e, come già detto, gli allestimenti ripartirono nel carnevale del 1674.<sup>39</sup> Quell'anno l'attività degli Infuocati si riaprì

---

<sup>32</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, pp. 202-204. Gli allestimenti degli Infuocati alla volta degli Spini furono tre (cfr. *ibidem*, vol. III, pp. 944-946):

· 1665	<i>Le nozze in sogno</i>	dramma per musica	lib.	P. Susini
			mus.	A. Cesti
· 1667	<i>Amore opera a caso</i>	commedia	di	M. M. Bartolommei
		con prologo e licenza in musica e balletto	lib.	J. dal Borgo
			mus.	J. Melani
			cor.	L. del Turco
· 1669	<i>La sofferenza vince la fortuna</i>	commedia	di	M. M. Bartolommei
		con prologo in musica	lib.	J. dal Borgo
			mus.	?

<sup>33</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 215.

<sup>34</sup> Cfr. Panciaticchi 213, p. 214 (4 novembre 1671).

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 208 (3 agosto 1671).

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 214-215 (4 novembre 1671).

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 230 (9 marzo 1672). In realtà *Il geloso prudente* andrà in scena al Cocomero solo nel 1678, quattro anni dopo la ripresa dell'attività teatrale dell'Accademia (si veda oltre nel paragrafo).

<sup>38</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, pp. 227-228.

<sup>39</sup> Al teatro del Cocomero gli allestimenti degli Infuocati precedenti il *Carceriere* furono in tutto quattro (cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. III, pp. 946-947):

· 1674	<i>Tacere e amare</i>	dramma per musica	lib.	G. A. Moniglia
		con balletti e abbattimento	mus.	J. Melani
			cor.	L. del Turco
· 1677	<i>Il Don Gastone di Moncada</i>	commedia	di	G. A. Cicognini
		con prologo e licenza in musica e balletto	lib.	?
			mus.	?
			cor.	L. del Turco

con il dramma per musica *Tacere e amare* di Giovanni Andrea Moniglia e Jacopo Melani, e solo sei anni dopo si tornò a parlare del *Carceriere di sé medesimo*.

Il 14 marzo del 1680 gli Accademici si stavano adoperando per «trovare qualche soggetto da rappresentarsi» nel carnevale dell'anno seguente,<sup>40</sup> ma già il primo aprile «l'autore l'andava distendendo».<sup>41</sup> Come si legge più avanti tra i *Ricordi*, «la commedia [fu] composta dal signor Ludovico Adimari»,<sup>42</sup> che lavorò su una versione in prosa confezionata in italiano da Ottavio Ximenes Aragona.<sup>43</sup>

Quali erano le origini del testo che giunse tra le mani di Ximenes Aragona prima e di Adimari poi? Si trattava della versione francese a cura di Thomas Corneille (1625-1709) del *Guardarse a sí mismo* di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681),<sup>44</sup> meglio noto come *El alcaide de sí mismo*.<sup>45</sup> Questa *comedia palaciega*<sup>46</sup> fu data alle stampe per la prima volta nel 1651 in

---

· 1678	<i>Il geloso prudente</i>	commedia con prologo, intermedi e licenza in musica	di J. dal Borgo, O. Ximenes Aragona lib. J. dal Borgo mus. B. Cerri
· 1679	<i>Le gelose cantele</i>	commedia con prologo e licenza in musica e balletto	di M. M. Bartolommei lib. L. Adimari mus. B. Cerri cor. C. Ventura del Nero

<sup>40</sup> Cfr. Panciatichi 213, p. 412 (14 marzo 1680).

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 413 (1 aprile 1680).

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 421 (31 luglio 1680). Tra le memorie degli Infuocati il dramma di Adimari, benché in versi e pensato per essere musicato, viene continuamente identificato sia come «dramma» sia come «commedia» (Adimari stesso la chiama così nella lettera dedicatoria del libretto del *Carceriere* a p. [III]): tale fatto ci dà la misura della ben nota oscillazione semantica cui sono soggetti i termini del lessico drammaturgico seicentesco. Leggere dunque «commedia» in luogo di «dramma» o «dramma per musica» non deve e non può rappresentare l'inoppugnabile appartenenza a questo o a quel tipo di testo drammatico. Per converso i termini «Conversazione» e «Accademia», che negli studi sulla materia paiono intercambiabili, in un documento citato da Sarà nel suo studio si presentano inequivocabilmente distinti. In merito alla nascita dell'Accademia degli Infuocati nel 1664 Bartolomeo della Fonte scrisse a Niccolò Martelli: «Vostra signoria [...] ha sempre ben visti i felici successi di questa già Conversazione ed ora Accademia». Cfr. Panciatichi 213, pp. 7-9 (16 giugno 1664); D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 204.

<sup>43</sup> Questi, come detto, l'aveva «distesa e cavata dal francese» nel 1671 (Panciatichi 213, p. 208, 3 agosto 1671), ma morì pochi anni dopo, nel 1677 («[...] la notte seguente al giorno 16 del corrente mese [dicembre] [...] passò a miglior vita [...] Ottavio Ximenes Aragona». Cfr. Panciatichi 213, p. 367, 20 dicembre 1677).

<sup>44</sup> Per la bibliografia su Corneille e Calderón si veda il Capitolo II.

<sup>45</sup> Il titolo *El guardarse a sí mismo* (che muta in *La guarda de sí mismo* nell'indice della stessa raccolta) si trova solo nelle prime tre stampe della commedia (Alcalá 1651, Lisboa 1653, Madrid 1653) e in due edizioni a stampa senza data conservate in I-PAp (comunque ascrivibili al primissimo periodo di circolazione dell'opera). La prima attestazione datata del titolo con cui la commedia si fisserà nel repertorio, *El alcaide de sí mismo*, si trova nella raccolta *Laurel de comedias escogidas* (Valencia, Lamarca, 1689), stampata pochi anni dopo la morte del drammaturgo. Cfr. *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, 4 volumi, a cura di K. Reichenberger e R. Reichenberger, con la collaborazione di T. Berchem, H. W. Sullivan e A. San Miguel, Kassel, Thiele & Schwarz, poi Edition Reichenberger, 1979-2009, vol. I: *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung*, 1979, pp. 84, 86.

<sup>46</sup> Sottogenere della commedia che prevedeva un *cast* di personaggi di alto lignaggio in un'ambientazione solitamente extra-iberica; fu definito a fine Seicento *comedia de fábrica* da Francisco de Bances Candamo

una delle numerosissime raccolte di lavori teatrali di Calderón: *El mejor de los mejores libro[s] que ha salido de comedias nuevas*.<sup>47</sup> L'*editio princeps* di questo lavoro è datata al 1651, ma la sua composizione si fa risalire a prima del 1627 o tutt'al più al 1636;<sup>48</sup> tuttavia è a partire dagli anni '50 che diede origine a una rigogliosa tradizione drammaturgica che coinvolse poeti, lettori, musicisti, teatri e spettatori di tutta Europa, diramandosi, lungo il secondo Seicento e oltre, dalla Spagna alla Francia, all'Olanda, alla Germania, alla Russia e all'Italia.<sup>49</sup> Corneille pubblicò il suo rifacimento nel 1655/56<sup>50</sup> col titolo *Le géôlier de soi-mesme*, stampato almeno sette volte prima che Ottavio Ximenes Aragona lo traducesse nel 1671.<sup>51</sup>

### I.3 «Musica del signor Alessandro Melani» (Roma 1680)

Sappiamo con certezza che Adimari entro il 27 maggio 1680 consegnò il *Carceriere* ultimato agli Accademici:<sup>52</sup> la prova è un passo dei *Ricordi* del 15 luglio del 1680, in cui leggiamo: «Dalli 27 maggio scorso fino a questo giorno non si sono fatte tornate, stante non ci

---

(cfr. l'edizione F. A. de Bances Ca.damo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, a cura di D. W. Moir, Londra, Tamesis, 1970). Ringrazio la prof.ssa Antonucci per questa indicazione.

<sup>47</sup> Cfr. P. Calderón de la Barca, *El mejor de los mejores libro[s] que ha salido de comedias nuevas*, Alcalá, M. Fernández, 1651, pp. 348-386.

<sup>48</sup> Per la datazione *ante* 1627 cfr. N. D. Shergold e J. A. Varey, *Some Early Calderón Dates*, «Bulletin of Hispanic Studies», XXXVIII, 1961, pp. 274-286: 275, citato in *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., vol. I, p. 85. Per la datazione al 1636 cfr. P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, 3 volumi, a cura di A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, vol. I: *Comedias* (Nota preliminar).

<sup>49</sup> Per l'elenco completo delle trasformazioni che *El guardarse a sí mismo* subì nel corso del Seicento e del Settecento in giro per l'Europa cfr. l'Appendice 4.

<sup>50</sup> Metto una doppia data per riportare sia la datazione di Franzbach, 1655 (in M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, Fink, 1974, p. 172), sia quella dei Reichenberger, 1656 (in *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., vol. I, p. 87).

<sup>51</sup> Il prospetto delle edizioni del lavoro di Corneille precedenti il 1671 è il seguente:

ANNO	TITOLO	EDIZIONE	STAMPATORE
1655/56	<i>Le géôlier de soi-même</i>	Paris	?
1656	-	Rouen	L. Maurry, per G. de Luynes
1657	-	Leyde	Les Elzevier
1658	-	Leyde	Les Elzevier
1661	<i>Le géôlier de soi-même ou le Jodelet Prince</i>	Rouen	L. Maurry, per G. de Luynes
1661	<i>Le géôlier de soi-même</i>	Paris	A. Courbé
1662	-	Amsterdam	A. Wolfgang

<sup>52</sup> Potrebbe essere dunque vero quanto Adimari afferma nella lettera «a' signori accademici infocati» del libretto a stampa del *Carceriere* stampato a gennaio del 1681, in cui mette le mani avanti «in caso d'alcun sinistro» e chiede agli Accademici (informando gli spettatori) di scusare i difetti del suo lavoro «avendolo nello spazio brevissimo di ventitré giorni da principio a fine interamente condotto». Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo*, Firenze, V. Vangelisti, 1681, p. [V].

essere da trattare perché già si era mandata la commedia a Roma».<sup>53</sup> Ed è a questo punto che fa la sua comparsa l'altro grande protagonista delle vicende del *Carceriere di sé medesimo*, il destinatario "romano" della commedia di Adimari, il compositore delle musiche Alessandro Melani.<sup>54</sup>

Nella riunione del primo aprile del 1680 gli Infuocati iniziano a occuparsi della ricerca del compositore da scritturare per il *Carceriere*, e «per anticipare il tempo» (manca ancora un anno alla *première*) incaricarono alcuni membri di «trovare chi metta in musica il dramma e chi in esso vi reciti, con autorità di poter fermare come più a loro piaccia l'uno e gl'altri, con dar però conto all'Accademia per dover approvare con partito la spesa del compositore della musica come anco di quelle parti che doveranno pagarsi».<sup>55</sup> E già il 20 maggio gli Accademici scrivono che:

[...] avendo Niccolò Martelli mostrato una lettera del signor Giovan Francesco del Rosso di Roma, che per diversi trattati auti col signor Alessandro Melani circa la sua pretensione per mettere in musica il dramma, composizione di detto signor Adimari, insisteva detto signor Melani di rimettere in noi la recognizione [...]<sup>56</sup>

Dunque Melani fu contattato a Roma da Giovan Francesco del Rosso a nome dell'Accademia degli Infuocati, rappresentata da Niccolò Martelli (iscritto al sodalizio sin dalla fondazione dell'Accademia nel 1664),<sup>57</sup> e, quale che fu il compenso finale per la composizione della partitura, sappiamo che ricevette il libretto intorno al 27 maggio 1680, perché in quella data «già si era mandata la commedia a Roma», e a metà luglio «era tornato di Roma il primo atto messo in musica».<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Cfr. Panciaticchi 213, p. 419 (15 luglio 1680). Già il 20 maggio leggiamo che «si discorse delle parti da distribuirsi della commedia da mandarsi a Roma, e si concluse esser bene non uscir del presente mese ad inviarla per mettersi in musica»; cfr. *ibidem*, p. 418 (20 maggio 1680).

<sup>54</sup> Per la biografia di questo musicista (Pistoia 1639-Roma 1703) esponente di spicco della famiglia dei Melani di Pistoia, fratello dei ben noti Jacopo e Atto, cfr. R. L. Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 252-295; *Id.*, voce *Melani Alessandro*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>; A. Morelli, voce *Melani Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

<sup>55</sup> Cfr. Panciaticchi 213, pp. 414-415 (1 aprile 1680).

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 418 (20 maggio 1680). Come abbiamo visto, alla richiesta dell'entità del compenso richiesto il compositore rispose che lasciava «la recognizione» agli Accademici. Poco più avanti però nello stesso documento si legge che: «signor del Rosso [aveva] inteso da persona confidente del signor Melani che pretendeva scudi cento moneta romana, fu stabilito però commettere [i.e. di dare incarico] a Niccolò Martelli nostro accademico di risponderli che l'Accademia avrebbe avuto il dovuto riguardo verso detto signor Melani di riconoscerlo, senza però che dovesse esprimere la somma, ma in confidenza a detto signor del Rosso scrivesse che si sarebbe data la somma di doble trenta d'Italia».

<sup>57</sup> Questo dato è attestato dalla lettera che Bartolomeo della Fonte inviò a Martelli il 16 giugno del 1664 per indurlo a prendere parte alla neonata Accademia. Cfr. Panciaticchi 213, pp. 7-9 (16 giugno 1664).

<sup>58</sup> Cfr. Panciaticchi 213, p. 419 (15 luglio 1680). Il nome di Melani appare in grafia coeva anche sulle due partiture manoscritte dell'opera che si possono riferire all'esecuzione del 1681: quella conservata in I-Bc [AA.286] (di qui in avanti BO), e quella conservata in F-Pn [Vm<sup>4</sup> 9] (di qui in avanti PA). La terza partitura superstite dell'opera si conserva in I-MOe [Mus. F. 730] (di qui in avanti MO) e riflette il testo musicale utiliz-

Alessandro Melani, dopo un lungo pellegrinare tra le cappelle musicali di Pistoia, Orvieto e Ferrara, si stabilì a Roma in occasione dell'elezione del concittadino Giulio Rospigliosi al soglio pontificio col nome di Clemente IX (1667), e nello stesso anno divenne maestro di cappella a S. Maria Maggiore e nella cappella Borghese ad essa affiliata, infine a S. Luigi dei Francesi nel 1672, dove continuò a lavorare anche dopo la chiusura della cappella (1686), fino al 1703, anno della sua morte.<sup>59</sup> *Il carceriere di sé medesimo*, come si può evincere dagli studi di Robert Lamar Weaver e Arnaldo Morelli,<sup>60</sup> si colloca al centro della produzione operistica del compositore (poco più di una decina di titoli elencati qui di seguito).<sup>61</sup>

Anno	Titolo <sup>62</sup>	Città	Librettista
1668	<i>Ergenia</i>	Roma	?
1669	<i>L'empio punito</i>	Roma	F. Acciaiuoli, G. F. Apolloni
1677	<i>Le reciproche gelosie</i>	Siena	F. B. Nencini
1677	<i>Il trionfo della continenza considerato in Scipione Affricano</i>	Fano	G. Monteverdi
1680	<i>Il Corindo</i> [mus. di L. Cattani, modifiche di Melani]	Pratolino	J. G. Giacomini
1681	<i>Il carceriere di sé medesimo</i>	Firenze	L. Adimari
1682	<i>Ama chi t'ama</i>	Siena	F. B. Nencini
1686	<i>L'innocenza vendicata ovvero La santa Eugenia</i>	Viterbo	G. Bussi
1686	<i>Il finto chimico</i>	Pratolino	G. C. Villifranchi
1687	<i>Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda</i> [atto I]	Roma	B. Pamphili
1695	<i>Il conte d'Altamura, ovvero Il vecchio geloso</i>	Firenze	?
Drammi non datati			
-	<i>Arsinda</i>	?	?
-	<i>L'Idaspe</i>	?	?

zato per un allestimento reggiano del 1684. Per il rapporto tra i libretti e le partiture superstiti si veda il Capitolo IV, per le schede tecniche delle tre partiture si veda l'Appendice 6.

<sup>59</sup> Cfr. R. L. Weaver, *Materiali* cit.; A. Morelli, voce *Melani Alessandro* cit.

<sup>60</sup> Oltre ai lavori già citati, cfr. R. L. Weaver, voce *Melani Alessandro* cit.; *Id.*, *Alessandro Melani (1639-1703), Atto Melani (1626-1714). Supplement: an Index to the Operas and Intermedii of Alessandro Melani*, Wellesley, Wellesley College, 1972, p.n.n., «The Wellesley Edition Cantata Index Series».

<sup>61</sup> Rimando all'Appendice 5 per una documentazione dettagliata in merito a tutta la produzione drammatica del compositore.

<sup>62</sup> Questa lista mostra che l'attività operistica di Melani non fu molto intensa, e che dopo l'*Empio punito* del 1669 non ricevette più alcuna commissione romana per i suoi lavori drammatici. Weaver ipotizza che tale situazione fu influenzata dalla partenza da Roma di Maria Mancini Colonna (stretta confidente di Atto Melani, fratello di Alessandro), che nel 1672 abbandonò il marito Lorenzo Onofrio Colonna per ritirarsi in Spagna, allontanando così i Melani dalla committenza del contestabile. Cfr. R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 276. Va comunque ricordato, giusto per solleticare qualche dubbio sulle ipotesi di Weaver, che pochi giorni prima del 25 marzo del 1675 (tre anni dopo il "divorzio" Mancini-Colonna) un oratorio di Alessandro Melani fu cantato sotto la protezione del contestabile in casa della baronessa Anna Rosalia Carusi (che prese parte all'esecuzione), come attesta un *Avviso di Roma* del 23 marzo; cit. in E. Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 128. Recentemente il fratello Atto, famoso castrato e diplomatico pistoiese (1626-1714), è stato oggetto di un'importante pubblicazione a cura di Roger Freitas: R. Freitas, *Portrait of Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Melani, dunque, pochi mesi dopo aver lavorato alle modifiche della partitura del *Corindo* di J. G. Giacomini e L. Cattani per l'allestimento mediceo della villa di Pratolino (1680),<sup>63</sup> si vide giungere la richiesta di una nuova opera, destinata ancora una volta ai teatri del Granducato di Toscana. Si trattava della prima collaborazione (seppure a distanza) con Adimari e con gli Infuocati, e, come dirò dopo, di un proficuo sodalizio che si sarebbe ripetuto di lì a qualche anno con l'*Amante di sua figlia* (1684).<sup>64</sup>

#### I.4 La *première* (Firenze 1681)

Ma torniamo ora alle vicende del primo allestimento del *Carceriere di sé medesimo*. Dal maggio 1680 al 27 gennaio 1681, giorno della *première*, le notizie desumibili dal Panciatichi 213 riguardano le tipiche questioni legate alla produzione dei drammi per musica in un teatro seicentesco: il nullaosta dei censori,<sup>65</sup> le disastrose condizioni finanziarie in cui versa l'Accademia (costretta a chiedere un prestito di 600 ducati ancor prima di mandare in scena l'opera),<sup>66</sup> le numerose prove (iniziate il 2 gennaio del 1681)<sup>67</sup> e la scelta della data della prima, maturata a pochissimi giorni dal debutto.<sup>68</sup>

Nel libretto a stampa approntato per l'occasione Adimari firma la dedica a Francesco Maria de' Medici il 24 gennaio 1681 e, nella lettera agli Infuocati, conferma tutto ciò che fin qui ho desunto dai *Ricordi degli Infuocati*.<sup>69</sup>

Qualunque sia per essere l'esito del presente drama, io sempre avrò molto di che pregiarmi per aver servito ad un collegio d'uomini nobilissimi ed altrettanto discreti quanto che generosi. In caso però d'alcun sinistro sarà loro di non piccolo motivo a dover compatirmi la fretta datami nel comporlo, avendolo nello spazio brevissimo di ventitré giorni da principio a fine interamente condotto. So che

---

<sup>63</sup> Per la paternità di quest'opera si veda l'Appendice 5.

<sup>64</sup> Un'altra opera di Melani verrà data al Cocomero sotto gli Infuocati nel 1699, *Il sospetto non ha fondamento*, ovvero *La costanza negli amori*, su libretto di F. B. Nencini. Si trattava della ripresa di un'opera di cui non conosciamo il primissimo allestimento, ma di cui abbiamo notizie per la prima volta nel 1677 a Siena, dove fu allestita col titolo *Le reciproche gelosie*. Per ulteriori informazioni su quest'opera e su resto della produzione operistica di Melani si veda l'Appendice 5.

<sup>65</sup> L'*imprimatur* venne dato «con pienezza di voti» il 12 settembre 1680 dagli stessi censori che si ritrovano nella stampa delle *Gare dell'amore e dell'amicizia* (1679), il frate Cesare Pallavicino e l'avvocato Matteo Mercati, benché lì, come già detto, la parte da leone l'aveva fatta padre Sigismondo Regolo Coccapani, che si era profuso in complimenti per il dramma di Adimari. Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., p. [XII]; e *Id.*, *Le gare dell'amore e dell'amicizia* cit., p. [216]. Si noti che il testo del *Carceriere* venne inviato prima al compositore che ai censori: è evidente che il passaggio obbligato del nullaosta per questo genere di testi veniva sentito dagli Accademici più come una convenzione che come un reale vincolo.

<sup>66</sup> Cfr. Panciatichi 213, pp. 432-433 (30 dicembre 1680). Per le difficoltà economiche dell'Accademia sin dai suoi esordi cfr. D. Sarà, *Le carte Ugghi* cit., vol. I, pp. 202-347.

<sup>67</sup> «si dette principio a provare la commedia sul palco», cfr. Panciatichi 213, p. 434 (2 gennaio 1681).

<sup>68</sup> «dopo vari discorsi sopra la commedia da farsi, fu risoluto e fermato per lunedì sera prossimo a venire giorno 27 del presente mese», cfr. Panciatichi 213, p. 437 (23 gennaio 1681).

<sup>69</sup> Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., pp. [V-VI].

molti dei Signori Accademici avrebbero con maggiore aspettazione ricevuta quest'opra dalla penna del Sig. Ottavio Ximenes Aragona a cui l'avevano destinata, ma se egli, sovrappreso da immatura morte, non poté terminarla, ed io nell'istesso carico sono a lui succeduto, creder voglio che dalla prudenza e cortesia loro sarà la mia inabilità sostenuta, almeno per non detrarre all'interrezza del lor giudizio, che forse nella mia elezzione aver potrebbe troppo animosamente deliberato. Ad ogni modo sperar conviemmi che il drama sia per riportare non mediocre applauso, così per la pompa degli ornamenti e per il valore de' cavalieri che il rappresenteranno, come per la squisitezza della musica, in ogni parte uguale al grido del Sig.<sup>no</sup> Melani che l'ha composta. Attendo nuovi comandi e faccio loro devotissima riverenza.

Il 27 gennaio *Il Carceriere di sé medesimo* andò finalmente in scena e fu un successo di pubblico e consensi: «furno invitate 124 dame, delle quali ne venne intorno a cento, e per quanto si potette conoscere ebbe applauso grandissimo e ci intervenne quantità grandissima di cavalieri». <sup>70</sup> Tra le carte dei *Ricordi dell'Accademia* si trovano molti particolari sull'allestimento: primo fra tutti l'elenco dei nomi dei cantanti. Nella tornata del 17 febbraio gli Accademici parlano di «quanto si è operato per la recita del drama» riportando i nomi di «coloro che hanno recitato e operato»: <sup>71</sup>

Signor cavalier Giovan Filippo Michelozzi da Edoardo	[tenore] <sup>72</sup>
Signor Raimondo Pitti da Enrico	[tenore]
Signor cavalier Giovan Battista Corboli da Don Girone	[basso] <sup>73</sup>
Signor Niccola Corboli da Ferdinando Re	[basso]
Signor Bernardino Rucellai da Lesbino <sup>74</sup>	[soprano]
Signor Domenico Milanese da Ruberto	[soprano]
Signor Attilio Salvini da Ottavio <sup>75</sup>	[tenore]
Signora Margherita Arditì Chiari da Isabella	[soprano]
Signora Margherita Neri da Laura	[soprano]
Signor Sebastiano Baroni da Flora <sup>76</sup>	[tenore]

<sup>70</sup> Cfr. Panciatichi 213, p. 440 (27 gennaio 1681).

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 445-446 (17 febbraio 1681).

<sup>72</sup> Riporto il registro dei personaggi così come si evince dalle due partiture dell'allestimento del 1681 (PA e BO). Per maggiori dettagli sulla relazione tra le partiture del *Carveriere* e gli allestimenti dell'opera si veda il Capitolo IV; per la scheda tecnica dei due manoscritti cfr. invece l'Appendice 6.

<sup>73</sup> G. B. Corboli risulta essere «gentiluomo di camera» di Francesco de' Medici da alcune pagine del diario di Giovanni Battista Fagiuoli datate 26 gennaio 1698 (in I-Fr, codice 3457). Ringrazio Francesca Fantappiè per avermi gentilmente fornito questa e per molte altre indicazioni in merito al Corboli.

<sup>74</sup> Un certo Bernardo Rucellai si trova tra gli attori che nel carnevale del 1694 misero in scena *Il Cid* (commedia in prosa di autore ignoto) per l'Accademia dei Saggiati sempre al Cocomero. Cfr. *Diario delle cose seguite in Firenze del canonico Salvino Salvini* (in I-Fm [Ms. A.139.2]), c. 87v, riportato in D. Sarà, *Le carte Ugghì* cit., vol. II, pp. 753-754: 754.

<sup>75</sup> Attilio Salvini aveva già cantato per gli Infuocati nel 1677, e più precisamente (assieme a Francesco Betti) nel prologo per musica che si aggiunse alla commedia di G. A. Cicognini *Il Don Gastone di Moncada*. Cfr. Panciatichi 213, p. 347 (10 dicembre 1676).

<sup>76</sup> In un documento citato da Kirkendale si legge che Ippolito Fusai (musicista e legatario di corte) ricevette un'indennità «per gli alimenti prestati a Sebastiano Baroni musicista di S.<sup>ua</sup> A.<sup>ltezza</sup>» da aprile 1683 a dicembre



Giovan Battista Corboli e Domenico Milanese avevano già calcato le scene del Teatro del Cocomero nel 1674 in occasione dell'allestimento del *Tacere ed amare* di G. A. Moniglia e J. Melani, il primo nella parte di Vespino, il secondo nella parte di Bruscolo:<sup>77</sup> e nessuno dei due era cantante professionista. Questo dato si evince da una lettera che Filippo Melani,<sup>78</sup> fratello del compositore, scrisse il primo febbraio al segretario di stato Apollonio Bassetti per informarlo del successo dell'opera. Egli afferma che l'opera «è uscita di gusto e soddisfazione di tutta la città», e che i cantanti «si portano con il canto e con l'azione benissimo, in particolare il Signore Milanese e Signori Corboli, che l'accerto fanno vergogna ai professori».<sup>79</sup> Forse tra i «professori» figuravano anche le due cantanti donne, che spiccano in un *cast* di otto uomini su un totale di dieci personaggi.<sup>80</sup> Il sistema dei personaggi ne prevedeva però almeno tre femminili: la principessa di Napoli Laura, sua cugina la principessa di Salerno Isabella (cantate dall'Arditi Chiari e dalla Neri), e Flora, dama di quest'ultima. Come si legge dall'elenco dei cantanti la parte di Flora fu cantata da Sebastiano Baroni, e le partiture superstiti dell'opera confermano che la parte (sebbene non si tratti di una vecchia nutrice o di un personaggio femminile comico) è notata in chiave di tenore dal capo alla fine.<sup>81</sup>

---

1692 (I-Fas [Depositaria generale, parte antica, 1590-1594]). Cfr. W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence* cit., p. 414.

<sup>77</sup> Cfr. Panciatichi 213, p. 287 (15 febbraio 1674).

<sup>78</sup> Per la vita di questo musicista della corte granducale cfr. W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence* cit., scheda 151, pp. 412-413.

<sup>79</sup> Cfr. *Carteggio di Apollonio Bassetti 1681* (conservato in I-Fas [Mediceo del Principato 1526]), lettera di Filippo Melani, 1 febbraio 1681, riportata in D. Sarà, *Le carte Ughe* cit., vol. II, p. 718. In una lettera di poco precedente Melani aveva anche steso un panegirico per il Milanese con le parole: «ha voce assai grata e canta di bon gusto, e tra i professori che in oggi vi sono in questo paese certo che un tenore come il signore Milanese non ci è» (cfr. *Carteggio di Apollonio Bassetti* cit., lettera di Filippo Melani, 25 gennaio 1681, riportata in D. Sarà, *Le carte Ughe* cit., vol. II, p. 717). Nuovamente pone l'accento sul fatto che il cantante non è professionista, ma il fatto che lo definisca tenore contraddice in pieno il dato emerso dalle partiture superstiti, e cioè che Roberto è sempre soprano, e nemmeno nella partitura risalente alla ripresa reggiana del 1684 canta mai da tenore, tutt'al più da contralto (a questo proposito si veda il Capitolo IV). Che il primo Roberto sia stato un tenore mette in dubbio il fatto che le due partiture di Parigi e Bologna, sebbene totalmente aderenti al testo poetico del libretto stampato nel 1681, contengano realmente il livello testuale più antico della musica che si ascoltò al Cocomero il 27 gennaio. I dati a disposizione per questo genere di riscontro sono pochi dal momento che si tratta di due manoscritti calligrafici che non recano alcun segno del processo compositivo, e che a tutt'oggi non è stata rinvenuta alcuna copia della arie del *Carveriere* che conservi traccia di un ipotetico registro tenorile di Roberto. Non ho le prove per escludere con certezza che quelle giunte a noi siano due copie di un antigrafo in cui la parte del protagonista (e con essa tutti i pezzi d'insieme in cui cantava il personaggio) fu modificata in un secondo momento per essere eseguita da un soprano, ma mi pare più legittimo pensare che la modifica – non da tenore a soprano, ma da soprano a tenore – abbia avuto luogo a Firenze. La partitura potrebbe esser stata richiesta ad Alessandro Melani senza alcuna specifica sul registro dei personaggi, così, giunta a Firenze una parte sopranile per Roberto, si scelse, per pure esigenze di *cast*, di affidarla a un tenore che la cantava un'ottava sotto. Questa spiegazione, anche se banale, mi pare la più probabile e credo che solo la scoperta di nuovo materiale musicale del *Carveriere* potrà smentire o confermare quest'ipotesi.

<sup>80</sup> Il nome di entrambe le cantanti non risulta però in nessuno dei libretti inventariati in C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 volumi, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

<sup>81</sup> Per le partiture cfr. il Capitolo IV.



Nel Panciatichi 213 si legge che «l'orchestra parve assai numerosa» e si componeva di:<sup>82</sup>

STRUMENTO	MUSICISTA
«due cimbali a tre registri»	Giovan Battista Meccoli <sup>83</sup> e Federico Meccoli <sup>84</sup>
«primo basso di viola»	Pietro Salvetti <sup>85</sup>
«deuto»	Antonio Gigli
«basso per i ritornelli»	Lorenzo Borghigiani
«due viole»	Diacinto Tuani, Giovanni Tagli
«due violini»	Bartolommeo Bruschi, Francesco Veracini <sup>86</sup>

Tra le carte degli Infuocati si trovano anche i nomi dei ballerini,<sup>87</sup> nonché tutte le informazioni inerenti alle sette repliche (29 gennaio, 5, 8, 13 e 15 febbraio, 14 e 20 aprile): i ma-

<sup>82</sup> Cfr. Panciatichi 213, p. 446 (17 febbraio 1681).

<sup>83</sup> Il nome di questo musicista si ritrova tra le Carte Ughi 326 [I-Fas] nelle *Ricevute e conti di Carlo Lorenzo Ughi (1690-1704)*, c.n.n. (riportata in D. Sarà, *Le carte Ughi* cit., vol. II, p. 772). Giovan Battista ricevette 200 lire da Carlo Ughi (proprietario del Teatro del Cocomero) per le «fatiche fatte nella commedia della conversazione». Sebbene citi per esteso questo documento, Sarà, nonostante la prova cogente del pagamento non riporta (nemmeno in via dubitativa) alcuna rappresentazione al Cocomero nel lasso di tempo che va dal carnevale del 1694 (*Il Cid* di autore ignoto) all'autunno del 1698 (ripresa del *Laodicea e Berenice* di M. Noris, G. A. Perti, *première*: Venezia, San Salvatore, 1694).

<sup>84</sup> Per la vita e le opere di questo musicista cfr. W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence* cit., scheda 148, pp. 407-409; e F. Lora, voce *Meccoli Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>. Troviamo il suo nome anche in una lettera inviata da Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici nel luglio del 1689, in cui si riporta che il musicista scrisse la musica per una «cocchiata» notturna (serenata cantata in giro su un cocchio) eseguita dai soprani Antonio Romolo Ferri-no e Stefano Frilli. Cfr. *Lettere de' signori Albizi e i signori abate Gondi, Strozzi, Castris, del 1686 al 1689* (conservato in I-Fas [Mediceo del Principato 5819]), lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani, 23 luglio 1689, riportata in F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, 2 volumi, Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2004, vol. II, p. 412.

<sup>85</sup> Per la vita e le opere di questo musicista cfr. W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence* cit., scheda 145, pp. 402-406. Oltre alle informazioni fornite da Kirkendale sappiamo che Salvetti nel 1655 risulta tra gli accademici Sorgenti, quando fu nominato in una lista di «accademici esenti dalle tasse ed altri pagamenti, essendo obbligati ad altri impieghi per l'appresso cause: [...] Pietro Salvetti – per sonare». Sempre tra i Sorgenti suonò per le parti musicali inserite nella *Forza del destino* di G. A. Moniglia del 1658, e nella *Forza d'amore e di fortuna* (soggetto di M. Calamari) del 1659 (cfr. *Compagnia di S. Maria delle Laudi detta di S. Agnese* 218, *Ricordi, collette e spese dell'Accademia dei Sorgenti per l'allestimento di commedie*, cc. 13v, 27r, 28v, riportato in D. Sarà, *Le carte Ughi* cit., vol. II, pp. 430-443). Lo troviamo ancora al Cocomero coinvolto nell'allestimento del 1661 dell'*Erismena* di A. Aureli e F. Cavalli (*première* Venezia, S. Apollinare, 1655), e nel 1662 nelle *Fortune di Rodope e Damira* di A. Aureli e P. A. Ziani. Cfr. *Compagnia di S. Maria delle Laudi detta di S. Agnese* 221 cit., p. 40; e *Entrata e uscita e ricordi dell'Accademia dei Sorgenti per la messinscena de "L'Orontea", "Le fortune di Rodope e di Damira", e "L'Erismena" (1661-1663), Compagnia di S. Maria delle Laudi detta di S. Agnese* 222 [in I-Fas], c. 58r.

<sup>86</sup> Per questo musicista cfr. J. W. Hill, *Antonio Veracini in Context*, «Early Music History», XVIII, 1990, pp. 545-562; e *Id*, voce *Veracini Francesco Maria*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

<sup>87</sup> Il coreografo fu Luigi del Turco, collaboratore fidato dell'Accademia (si veda qui in capo al Capitolo), e il ballo fu eseguito da otto cavalieri così come affermato nel libretto (cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., p. [V]) al «canto di numeroso coro» (le partiture relative al 1681 si chiudono entrambe con un sestetto dei personaggi in scena, dunque il «numeroso coro» pare più un'iperbole che una reale quantificazione del numero di persone sul palco). Gli otto danzatori furono: frate Arrigo Rondinelli, Atto Felice Pazzi, Cammillo Montalvi, Lanfredino Biliotti, Domenico Tornaquinci, Alamanno Medici, Giovan Filippo Arrighetti, Francesco Maria Strozzi. Cfr. Panciatichi 213, p. 446 (17 febbraio 1681).

lanni dei cantanti che imponevano proroghe alle recite già fissate,<sup>88</sup> la scoperta di «bulletini» falsi per l'ingresso nella sala,<sup>89</sup> e le trattative con gli altri teatri per evitare che spettacoli diversi si accavallassero nello stesso giorno.<sup>90</sup>

Da alcune lettere si evince il rapporto che intercorse tra l'allestimento dell'opera e la famiglia regnante. Nessun membro della corte assistette alle prime cinque recite del *Carceriere*: a carnevale i Medici, come da tradizione, lasciavano Firenze per recarsi a Pisa.<sup>91</sup> Ma già il 30 di gennaio, tre giorni dopo la prima, Adimari inviò al segretario Bassetti una copia del libretto stampato per donarlo al granduca, e scrive: «per esser egli dedicato al serenissimo prencipe Francesco Maria, non sarà interamente indegno d'esser introdotto [...] in luogo tanto ragguardevole [la corte]». <sup>92</sup> Tuttavia il poeta non fu l'unico a contattare la corte: anche il fratello del compositore, Filippo Melani, scrisse a Bassetti per attirare sul *Carceriere* l'attenzione della famiglia medicea e con essa il prestigio che la sua presenza a teatro avrebbe portato all'opera e al fratello Alessandro. Questa lettera (già citata in merito al Milanese che cantò la parte di Roberto) riveste una particolare importanza perché termina con due righe che ricordano quale fosse la reale natura del sistema operistico fiorentino delle accademie. Melani scrive che a Venezia i teatri sono tantissimi, e soprattutto che tra il sistema operistico lagunare e quello fiorentino «non vi è altra differenza che colà il gusto si paga e qui si va a ufo». <sup>93</sup> A Firenze non si accedeva alle recite con l'acquisto di un biglietto, ma tramite un articolato sistema di inviti (i già citati «bulletini») distribuiti a propria discrezione dagli Accademici e dagli affiliati, sulle tasche dei quali gravavano interamente le spese di questi allestimenti «a ufo», senza alcuna possibilità di approvvigionamento finanziario esterno.

Dopo la quaresima, stimolati dai reiterati inviti degli organizzatori e dal successo di cui aveva goduto l'opera, i membri della corte fecero «presentire» che in caso di replica del *Carceriere* «averebbero onorato la festa». <sup>94</sup> Così il melodramma fu replicato il 14 aprile, e vi assistettero la granduchessa Margherita Luisa d'Orléans, i principi Anna Maria Luisa, Ferdinando e Gian Gastone, e Francesco Maria fratello del granduca. Un'ultima recita si diede il 20 aprile, nuovamente alla presenza di Ferdinando e di Francesco Maria, e da quel momento in avanti il *Carceriere* di Adimari e Melani prese la via del nord.

---

<sup>88</sup> Cfr. Panciatici 213, pp. 443-444 (10 febbraio 1681).

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 444 (10 febbraio 1681).

<sup>90</sup> *Ibidem* 213, p. 441 (29 gennaio 1681). In questa tornata si riportano gli accordi con gli Accademici del Casino di S. Marco, per evitare che la stessa sera andassero in scena *Il carceriere di sé medesimo* e *Il Sidonio* (lib. di J. G. Giacomini e mus. di B. Pasquini). Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugghi* cit., vol. I, pp. 263, 266.

<sup>91</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugghi* cit., vol. I, p. 261.

<sup>92</sup> Cfr. *Carteggio di Apollonio Bassetti* cit., lettera di Lodovico Adimari, 30 gennaio 1681, riportata in D. Sarà, *Le carte Ugghi* cit., vol. II, p. 718. Il nome del fratello di Cosimo III sul frontespizio della stampa doveva servirle da lasciapassare e sappiamo che di lì a qualche anno, a suon di dediche e offerte poetiche, il poeta fu nominato nel novembre 1683 Capitano di Pietrasanta. Cfr. *Liber Extrinsecorum* (in I-Fas [238]), c. 15<sup>v</sup>, 29 novembre 1683, cit. in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., p. 52.

<sup>93</sup> Cfr. *Carteggio di Apollonio Bassetti* cit., lettera di Filippo Melani, 1 febbraio 1681, riportata in D. Sarà, *Le carte Ugghi* cit., vol. II, p. 718.

<sup>94</sup> Cfr. Panciatici 213, p. 451 (14 aprile 1681).

Passarono pochi giorni prima che l'Accademia iniziasse a ricevere le prime richieste per la copia della partitura, ma gli Infuocati, sebbene i fratelli Melani fossero interessati a quel tipo di circolazione, erano inizialmente risolti nel non voler rendere pubblica la partitura del loro recentissimo successo.<sup>95</sup> La musica di Melani comunque, come esporrò nel Capitolo IV, lasciò Firenze e valicò prima l'Appennino e poi le Alpi, e agli Infuocati non rimase che un buco nel bilancio delle finanze accademiche tale da impedirgli di allestire drammi di qualsiasi natura dal 1681 al 1684.<sup>96</sup>

### I.5 *L'amante di sua figlia*: Adimari, Melani e gli Infuocati (Firenze 1684)

Il 12 gennaio 1684 si ha notizia della *première* di una «commedia» al Cocomero.<sup>97</sup> Daniela Sarà ipotizza fosse in prosa, viste le recenti difficoltà economiche affrontate dall'Accademia dopo l'allestimento del *Carveriere di sé medesimo*,<sup>98</sup> ma col supporto di alcune prove che ora presenterò, posso affermare che dovette trattarsi dell'*Amante di sua figlia ovvero Le generosità romane in amore sotto Quinto Fabio Massimo*, secondo dramma per musica di Adimari, messo in scena al Cocomero con le musiche di Alessandro Melani.<sup>99</sup>

Dino Provenzal, autore dell'unica biografia di Adimari (risalente al 1902 e tutt'oggi insuperata),<sup>100</sup> data al 1683 il libretto dell'*Amante di sua figlia*, stampato senza data né *imprimatur*. Nota che Adimari nella lettera dedicatoria a Cosimo III parla del proprio dramma come di un «parto dell'ozio felice che fa godermi la magnanima e quasi divina beneficenza di

---

<sup>95</sup> Le informazioni riguardanti la richiesta di una copia della partitura si leggono nell'epistolario del cardinale ferrarese Ippolito Bentivoglio. Nel suo carteggio con il fratello del compositore, Filippo Melani, tramite fra lui e gli Infuocati, troviamo documentata la prima richiesta del *Carveriere* già tra aprile e maggio del 1681. Gli accademici avevano «fatto partito che [la partitura] non si desse fuori», ma l'influenza del cardinale sciolse ogni remora: il 20 maggio Melani gli conferma che la copiatura sta avendo inizio e il 12 luglio gli invia l'ultimo atto copiato (nell'ordine I, III e II) per un totale di dodici scudi. Queste informazioni si trovano nelle lettere di Filippo Melani al cardinale, datate tutte al 1681: 29 aprile; 10, 14, 20 maggio; 12, 28 giugno; 12, 19 luglio; 9 agosto. Cfr. *Carteggio della famiglia Bentivoglio* (1681), conservato nell'Archivio di Stato di Ferrara [Lettere sciolte: busta 369, cc. 575r-577v, 633r, 645r, 669r-670r, 817r, 873r-874v, 928r, busta 370, cc. 39r], trascritte in S. Monaldini, *L'orto dell'Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, LIM, Lucca, 2000, pp. 463-467, 470-474. Tra le lettere ve ne è pure una in cui Filippo Melani chiede conferma al cardinale sulle voci di una ripresa dell'opera a Ferrara nel carnevale del 1682 (cfr. *Carteggio della famiglia Bentivoglio* cit., c. 602r, in S. Monaldini, *L'orto dell'Esperidi* cit., p. 481). Ad oggi non si conosce la risposta a questa domanda, e l'assenza di libretti a stampa, partiture superstiti e altra documentazione impedisce di formulare una qualunque ipotesi a riguardo.

<sup>96</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, pp. 269-274.

<sup>97</sup> Cfr. Mediceo del Principato 1529, in I-Fas, lettera di Lorenzo Gualtieri ad Apollonio Bassetti del 12 gennaio 1684, cit. in D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, pp. 274-275.

<sup>98</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 276.

<sup>99</sup> Cfr. L. Adimari, *L'amante di sua figlia ovvero Le generosità romane in amore sotto Quinto Fabio Massimo*, Firenze, V. Vangelisti, [1684]; e la partitura adespota in F-Pn [Vm<sup>4</sup> 70]. Per l'edizione integrale del dramma e lo studio della musica attraverso le raccolte d'arie conservate a Napoli si vedano le Appendici 7 e 8.

<sup>100</sup> Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit.

V.«ostra» A.«ltezza» S.«erenissima»»,<sup>101</sup> e spiega quest'affermazione col fatto che il 29 novembre del 1683 Cosimo III lo aveva nominato capitano di Pietrasanta.<sup>102</sup> Dunque, dal momento che dal 1685 Adimari perderà quest'incarico, Provenzal prova in questo modo la datazione dell'*Amante di sua figlia* al 1683. Tuttavia una prova ben più solida ci viene dalla lettera che Adimari indirizzata al segretario del granduca Apollonio Bassetti il 20 dicembre. Vi si legge:<sup>103</sup>

Ill.«ustrissìmo Sig.«no»r mio. Sig.«no»r e P.«abrone Col.«endissìmo

Avvicinandosi il tempo destinato alla recita del mio drama, e ricordandomi gli Accademici l'obbligo che mi rimane di soprintendere alla stampa del med.«esìmo, affrettono [sic] con replicate istanze la mia venuta per qualche giorno a Firenze, e la mostrano a me necessaria. Difficoltà che insorgono, secondo il natural corso di tai feste, e quali malamente potrebbon sciorsi senza la presenza del proprio Autore. Onde io, affidato nella bontà e cortesia di V.«ostra» S.«ignoria» Ill.«ustrissìma, vengo a lei, perché la sua a me ben nota amorevolezza faccia ottenermi la debita licenza del Ser.«enissìmo Gran Duca nostro Sig.«no»re a cui potrà per mia parte farne umil.«issìma istanza, con aggiugnere che, siccome ben conosco la necessità precisa, che tiene questo ufficio della mia assistenza e vigilanza, così resta a carico dell'attenzione che io debbo al servizio del Ser.«enissìmo, ed al mio medesimo onore il sollecitar, da me stesso e prontamente, il ritorno.

Pietrasanta 20 dicembre 1683.

Di V.«ostra» S.«ignoria» Ill.«ustrissìma

Devotiss.«ìmo ed obblig.«atissìmo Ser.«vito»re di vero cuore

Lod.«ovico» Adimari.

A pochi giorni dalla fine dell'anno, Adimari chiede di poter tornare a Firenze per «soprintendere alla stampa» del suo dramma. È molto probabile che questa avrà luogo agli inizi del 1684, così come la *première* dell'opera, in scena il 12 gennaio.<sup>104</sup> Per gli Infuocati la tradizione di allestire gli spettacoli tra gennaio e marzo era iniziata già nel 1667 con la commedia in prosa *Amore opera a caso* (M. M. Bartolommei) e sarebbe durata fino al 1692,

<sup>101</sup> Cfr. L. Adimari, *L'amante di sua figlia* cit., p. [VI].

<sup>102</sup> Cfr. *Liber Extrinsecorum* (I-Fas, 238, c. 15v), 29 novembre 1683, cit. in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., p. 52.

<sup>103</sup> Cfr. *Lettere al segretario del granduca, canonico Appollonio Bassetti*, Filze Medicee, n. 1564, in I-Fas, cit. in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 54-55.

<sup>104</sup> Nel caso del *Carceriere* pare che il libretto fu dato alle stampe a ridosso della *première*, a soli tre giorni dal debutto (27 gennaio), così come documenta la lettera dedicatoria a Francesco Maria de' Medici datata 24 gennaio 1681. È ovvio che la lettera può esser stata postdatata al momento della pubblicazione: ciò non toglie che nel caso dell'*Amante di sua figlia* la richiesta del 20 di dicembre di poter tornare a Firenze per «soprintendere» alla stampa del libretto ebbe luogo a meno di un mese della *première* del 12 gennaio 1684. Il 20 dicembre si data comunque il primo passaggio di uno scambio epistolare che dovette prevedere almeno il recapito della richiesta, la stesura e l'invio della risposta, nonché il recapito di quest'ultima, in un secondo luogo, in caso di immediata risposta affermativa, il poeta avrebbe dovuto prepararsi per la partenza, e infine raggiungere Firenze. Mi pare abbastanza plausibile pensare che la stampa del libretto non fu approntata nei dieci giorni successivi alla prima richiesta di Adimari, e comunque, se così fosse, non poté essere venduta che a ridosso della prima del 12 gennaio.

anno in cui gli Innominati (subaffittuari degli Infuocati) allestirono nel mese di maggio *Il Roderico* (melodramma, lib. G. B. Bottalino, mus. C. F. Pollarolo).<sup>105</sup>

Daniela Sarà sostiene che il libretto dell'*Amante di sua figlia* sia stato dato alle stampe intorno al 1691, ricostruendo in questo modo il cartellone del Cocomero tra il 1681 e il 1691:<sup>106</sup>

1681	<i>Il carceriere di sé medesimo</i> (lib. L. Adimari, mus. A. Melani)
1682	nessun allestimento (per estinguere i debiti contratti per il <i>Carceriere</i> )
1683	nessun allestimento ( <i>idem</i> )
1684	allestimento di una «commedia» non meglio identificata
1685	spettacolo in prosa
1686	nessun allestimento
1687	<i>La Tessalonica</i> , lib. N. Minato, mus. A. Draghi
1688	spettacolo in prosa (con prologo e finale in musica e balletto)
1689	<i>L'Adelaide</i> (in prosa, con abbattimento), G. A. Moniglia
1690	<i>Il Lisimaco</i> , lib. G. F. Apolloni, mus. B. Pasquini <i>La Rosaura</i> , lib. G. de Totis, mus. A. Scarlatti
[1691]	<i>L'amante di sua figlia?</i> , lib. L. Adimari, mus. ?]

Escludendo il 1682 e il 1683 (anni in cui l'Accademia non allestì nessuno spettacolo a causa delle disastrose condizioni finanziarie in cui versava), e scartando le stagioni in cui è documentato l'allestimento di una data opera ('87, '90), nonché quelle in cui, secondo Sarà, si misero in scena solo lavori in prosa ('84, '85, '88, '89), l'unico anno precedente l'inversione di rotta degli Infuocati, che «sospesero gli allestimenti per poi orientarsi decisamente verso opere del circuito peninsulare, abbandonando la messinscena di produzioni originali», è il 1691.<sup>107</sup> Ma questa data non combacia né col fatto che Adimari in quell'anno è lontano da Firenze, né col fatto che nel dicembre dell'83 avesse espresso il desiderio di tornare a Firenze per stampare il suo «dramma».

A partire dal 1685, infatti, il nostro poeta, accusato di infanticidio e tentato uxoricidio, fu costretto a un esilio da cui farà ritorno solo nel settembre del 1692.<sup>108</sup> La questione è molto articolata e nello studio di Dino Provenzal l'accusa e la difesa si alternano a suon di lettere (tutte diligentemente riportate). Mi pare qui più utile presentare la sintesi che Niccolò Susier fa della questione, in alcune pagine del suo diario manoscritto:<sup>109</sup>

Ricordo come [...] fu, d'ordine del gran duca, esiliato dagli stati di S.<sup>ua</sup> A.<sup>l</sup>tezza S.<sup>erenissima</sup> sotto pena della testa il Sig.<sup>no</sup> Lodovico Adimari gentiluomo fiorentino di bellissimo ingegno, ma di pochissimo cervello, il quale era in governo a Pietra Santa. La causa non si poté mai chiaramente sapere: si disse però pubblicamente che egli aveva tentato di avvelenar la moglie ed ella lo que-

<sup>105</sup> Cfr. D. Sarà, *Le carte Ugghì* cit., vol. I, p. 298.

<sup>106</sup> *Ibidem*, vol. III, pp. 947-949.

<sup>107</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 294.

<sup>108</sup> Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., p. 117; e l'Appendice 1.

<sup>109</sup> Cfr. Niccolò Susier, *Diario* ms., vol. VI [in I-Fr] cit. in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 90-91.

relò, e fu processato. La cagione perché egli tentò d'avvelenarla fu l'essere egli innamorato d'una vedova di quel luogo della quale si disse ch'egli aveva avuto un figliuolo, il quale aveva fatto morire con aver anco promesso a detta vedova di volerla sposare, ogni volta che gli venisse «tolta» dinnanzi la moglie, la quale in effetto s'ammalò di gravissima infermità. Al qual tempo d'ordine di S.<sup>ua</sup> A.<sup>ltezza</sup> egli fu fatto prigioniero in detto luogo, e vi fu tenuto finché la moglie fu risanata, e ritornata in Firenze a casa del zio, che era un Cerbini cancelliere della curia del Nunzio, e poco dopo entrò in un convento, e l'Adimari, scarcerato ed esiliato, se n'andò a Lucca dove tutta via dimora [...].

Non siamo a conoscenza di quanto accadde realmente, se le accuse fossero cioè fondate o meno: ciò che è certo è che il poeta lasciò il granducato nell'estate del 1685 e non vi tornò fino al 1692.

Se la datazione del libretto a stampa firmato da Adimari è stata ottenuta a mezzo di un semplice confronto di informazioni già note, l'attribuzione della partitura è stata invece frutto di alcune recenti scoperte che mettono in luce la probabile relazione tra il compositore e il dramma di Adimari.

Innanzitutto va ricordato che la musica di quest'opera ci è tramandata da tre fonti: una partitura integrale conservata nella Biblioteca Nazionale di Parigi<sup>110</sup> e due raccolte d'arie conservate nella Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli (NA1 e NA2).<sup>111</sup> La partitura, di cui non sono riuscito a ottenere una copia digitale in tempo per la stesura di questo lavoro, è citata dai Weaver nella cronologia degli spettacoli fiorentini in età barocca,<sup>112</sup> mentre le raccolte napoletane sono emerse nel corso della ricerca degli incipit testuali delle arie del dramma. Se da un lato la partitura si presenta adespota, dall'altro le raccolte d'arie, anche se non espressamente, suggeriscono la paternità di Melani. La prima (NA1), che contiene ben 43 delle 55 arie presenti nel libretto a stampa (più 5 estranee al libretto),<sup>113</sup> non presenta nessun'attribuzione coeva, ma sul *recto* del foglio di guardia d'apertura reca l'indicazione (ottocentesca) «Anonimo | Autore contenuto nel Vol.<sup>um</sup>e 49». Non sono riuscito a identificare tale «Volume», ma chi ha catalogato il manoscritto musicale nell'OPAC SBN deve aver potuto accedere a questa fonte attribuita a Melani, dal momento che l'ha attribuito al compositore pistoiese, sebbene le arie non siano state riconosciute come facenti parte dell'*Amante di sua figlia* di Adimari (e dunque del librettista del *Carceriere di sé medesimo* che già aveva collaborato con Melani). Fin qui ancora nulla di certo, ma ulteriori indizi emergono dalla raccolta NA2, in cui troviamo altre 4 arie dell'*Amante di sua figlia* (di cui due assenti in NA1), tutte adespote, ma copiate dalla stessa mano nelle prime 50 car-

---

<sup>110</sup> Segnatura: F-Pn [Vm<sup>4</sup> 70].

<sup>111</sup> Segnature: I-Nc [33.3.6; e Cantata 48.2 (ex 33.4.16)]. Per lo studio di entrambe le raccolte si veda l'Appendice 8.

<sup>112</sup> I Weaver datano il libretto al 1683, sulla scorta di *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, 9 volumi, Milano, Bompiani, vol. I (*Autori: A-F*), 1956, p. 13, che sicuramente si rifà a D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit. (cfr. R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., p. 154).

<sup>113</sup> Si tratta forse d'arie inserite nell'opera durante le prove.



te del manoscritto assieme a sette arie della *Donna ancora è fedele* di Domenico Filippo Contini e Bernardo Pasquini, seguite da alcuni altri pezzi chiusi su carta e con grafia diverse (tra questi appare l'aria «S'io vi miro, grandezze terrene», esemplare unico di questa composizione, attribuita a Melani da un'iscrizione coeva). *La donna ancora è fedele*, dopo la *première* romana del 1676,<sup>114</sup> fu ripresa a Firenze nel 1684, e ancora una volta salta fuori l'anno in cui ipotizzo che l'opera di Adimari sia andata in scena al Cocomero.

La paternità del compositore è affermata in una fonte seicentesca, e cioè nella copia di «Fido orror, selve beate» (aria di sortita di Rosinda nella scena I.1) conservata all'Università di Göteborg in Svezia, con l'indicazione coeva «Del Sig. Aless.<sup>o</sup> Melani»,<sup>115</sup> la quale corrisponde esattamente alla copia della stessa aria presente in NA1; il testo poetico coincide con quello del libretto stampato a Firenze nel 1684.

Qui di seguito ne mostro l'incipit, come appare nel facsimile della fonte svedese<sup>116</sup> e in NA1.



Rilegati nella stessa raccolta, assieme ad alcune arie di Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti e Francesco Gasparini (più cinque anonime), si trovano altri quattro componimen-

<sup>114</sup> Di questo melodramma si conservano sia il libretto (Roma, Successori del Mascardi, 1676 [esemplare consultato in I-Bc, Lo. 3990]), sia la partitura integrale (in I-MOe [Mus.F.902]).

<sup>115</sup> Cfr. S-Gu [Hvitfeldtska lärov, 121], RISM ID no. 190003616. Un'altra copia adespota di quest'aria (testo poetico e musicale corrispondono perfettamente) si trova nella raccolta I-Nc [33.3.6] (NA1). Cfr. l'Appendice 8.

<sup>116</sup> Il facsimile dell'intera raccolta conservata a Göteborg è stato editato in formato Kindle nel 2013 da E. Zachariassen per la Novato Music Press, assieme a un'edizione musicale di dubbia qualità scientifica (si pensi alla scelta di pubblicare la realizzazione del basso). L'edizione non è unitaria ma prevede un *file* autonomo per ciascun componimento (38 in tutto), il che rende estremamente difficile (e costoso) ricostruire l'intero volume, tuttavia la visualizzazione *in preview* mi ha permesso di identificare l'incipit dell'aria.

ti (tutti sconosciuti a Weaver) attribuiti ad Alessandro Melani da mano coeva e copiati su fascicoli non numerati.

PRIMO VERSO	CARTE SCIOLTE
	non numerate
«Amore si fugga,   s'abborra, si scacci»	4
«Nel mio cor sempre contrasta»	4
«Una beltà crudele»	6
«Quanto pesa il mio pensiero»	4

Un ultimo (labilissimo) indizio appare inaspettatamente nel catalogo Weaver, in cui è citata una seconda aria dell'*Amante di sua figlia*: «Sonno, tu ch'in varie forme», cantata da Marcello nella scena III.1. Questo brano è indicato dallo studioso statunitense nell'indice dei primi versi a fine volume con l'indicazione: «see A73».<sup>117</sup> Tuttavia la scheda A73 riguarda l'aria «Vaghe stelle, opre voi siete», conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana in un volume di arie e cantate assieme ad altre otto composizioni di Melani<sup>118</sup> e alcune arie di Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti e Giovanni Lorenzo Lulier (nominato «Giovanni del Violone/Violoncello»). Non si capisce quale sia il nesso tra l'aria di Marcello e l'aria A73 indicata dallo studioso statunitense. Occorrerà approfondire gli accertamenti relativi a questa comunque plausibilissima attribuzione della musica dell'*Amante di sua figlia* ad Alessandro Melani.

<sup>117</sup> Cfr. R. L. Weaver, *Alessandro Melani (1639-1703), Atto Melani (1626-1714). Supplement: an Index to the Operas and Intermedii of Alessandro Melani* cit., p.n.n.

<sup>118</sup> Le otto composizioni conservate in I-Rvat [Barb. lat. 4153] sono le seguenti:

PRIMO VERSO	CARTE	n. cat. Weaver
«Colomba, che voli»	5r-8v	(A39)
* «Se vi miro, grandezze terrene»	23r-30v	(A59)
«Bella fede, speranza gradita»	31r-36v	(A32)
«Ma più vale e più diletta»	41r-46v	(A50)
«Benché d'altri si pensi all'errore»	47r-50r	(A34)
«Vaghe stelle, opre voi siete»	61r-64v	(A73)
«Pretendo di vincere un cor»	75r-78v	(A57)
«Pastorel, che vai intrecciando»	101r-106r	(A54)

\* Altre due copie di quest'aria si trovano in GB-Lbl [Harley 1273]; e I-Nc [Cantata 48.2] (NA2). Per la fonte napoletana, contenente alcune arie tratte dall'*Amante di sua figlia*, si veda l'Appendice 8.



## Capitolo II

---

### Drammaturgia “esterna”

#### LA TRAMA E LE TECNICHE DRAMMATURGICHE

È d'obbligo iniziare questa sezione dello studio dedicata alla drammaturgia con una premessa sulla scelta (anche terminologica) di distinguere i piani di analisi adottati per il *Carceriere di sé medesimo* in drammaturgia “esterna” e drammaturgia “interna”. Il primo riguarda le peculiarità drammatiche complessive dell'intera opera, cioè come la storia si articola dal principio alla fine, attraverso la creazione e lo scioglimento dei vari nodi drammatici che ne sostengono la struttura. Dopo la definizione della trama rientra in questa sezione anche lo studio della relazione che intercorre tra le scelte drammaturgiche di Adimari e quelle di Calderón e di Corneille (ovvero come il *plot* calderoniano muta nella commedia francese di Corneille e come viene tradotto da Adimari nella trasformazione in dramma per musica), nonché lo studio delle ambientazioni, delle principali tecniche drammatiche e della “costellazione dei personaggi”.<sup>1</sup> Il secondo punto di vista, quello della drammaturgia “interna”, riguarda invece il ruolo che nel dramma di Adimari rivestono le singole arie e i pezzi d'assieme. La prospettiva “interna” permette di seguire l'evoluzione del dramma attraverso il susseguirsi dei pezzi chiusi: luoghi privilegiati per la definizione di ogni singolo nodo drammatico al commento del quale sono preposti.

Prima di entrare nel vivo delle strategie drammatiche di Calderón,<sup>2</sup> Corneille<sup>3</sup> e Adimari a confronto, traccio qui la sintesi della trama dell'opera, così come desumibile dall'*editio princeps* fioren-

---

<sup>1</sup> Per i principali studi sull'influenza della letteratura spagnola sul teatro e sull'opera italiana del Seicento: P. Fabbrì, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, «Revista de Musicología», XVI, 1993, pp. 301-307; N. D'Antuono, *La comedia española en la Italia del siglo XVII*, in *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 1-36; M. Murata *Theater “à l'espagnole” and the Italian “Libretto”*, «Revista de Musicología», XVI, 1993, pp. 318-334; “*Otro Lope no ha de haber.*”, Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999), 3 volumi, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000; *Calderón en Italia: la Biblioteca Marcelliana*, Firenze, Alinea, 2002; M. G. Profeti, *Comedia áurea y ópera italiana*, in *Significado y proyección internacional del Teatro clásico español* (Madrid, 7-8 maggio 2003), Madrid, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 109-122; *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Atti del I Colloquio Internazionale (Pisa, 4-5 ottobre 2002), a cura di S. Vuelta García, Firenze, Olschki, 2004; F. Antonucci, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007; C. Marchante Moralejo, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007; M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009.

<sup>2</sup> I testi di riferimento per lo studio della drammaturgia spagnola del Seicento e dei suoi influssi su quella europea sono stati rispettivamente: A. Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginevra, Droz, 1983; I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995; M. G. Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999.

tina del 1681,<sup>4</sup> offrendo in nota a piè pagina le principali varianti dei testi/fonte del *Guardarse a sí mismo* e del *Geôlier de soi-même*.<sup>5</sup> Per il testo della prima edizione del 1651 di Calderón ho usato la vecchia ma accurata edizione di Angel Valbuena Briones,<sup>6</sup> per quello di Corneille del 1656 mi sono avvalso della recente (benché poco meticolosa) edizione a cura di Élisabeth Montet.<sup>7</sup>

I personaggi del dramma di Adimari, così come presentati nella lista degli *Interlocutori* sono:<sup>8</sup>

FERNANDO	re di Napoli
LAURA	sua figliola
LESBINO	paggio di Laura
ISABELLA	prencipessa di Salerno
FLORA	dama d'Isabella
ENRICO	cavaliere d'Isabella
ROBERTO	prencipe di Sicilia
ODOARDO	suo fratello
OTTAVIO	scudiere di Roberto
DON GIRONE	cavaliere di Gaeta
Soldati	
Guardie	

---

<sup>3</sup> In merito alla drammaturgia francese e in particolar modo a Thomas Corneille si vedano: G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie e son théâtre*, Paris, Hachette, 1892; E. Martinenche, *La 'comedia' espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900; H. Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 6 volumi, Baltimore, s.n., 1929-1945; J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986; S. Mañes Montserrat, *Le Géolier de soi-même o Jodelet Prince, de Thomas Corneille: comicidad situacional y lingüística de un personaje*, «Epos», VI, 1990, pp. 317-330; M. Pavesio, *L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco: il caso di "Les Engagements du hazard" (1657) e di "Don César d'Avalos" (1676) di Thomas Corneille*, in «Horizonte. Italienische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur», X, 2007, pp. 57-70; G. Le Chevalier, *La conquête des publics: Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

<sup>4</sup> Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo*, Firenze, V. Vangelisti, 1681. L'esemplare di riferimento sia per lo studio sia per l'edizione critica del dramma qui offerta è quello conservato nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Raccolta Drammatica Corniani Algarotti, Rac. Dram. 2263).

<sup>5</sup> Per le citazioni in nota dei tre drammi spagnolo, francese e italiano, utilizzo le abbreviazioni ES, FR, IT.

<sup>6</sup> Cfr. P. Calderón de la Barca, *El alcaide de sí mismo*, in *Obras completas*, 3 volumi, a cura di A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1952-1959, vol. II: *Comedias*, 1956, pp. 799-834. L'unica traduzione italiana del testo di Calderón si deve a Pietro Monti, che a metà Ottocento ha editato un *mix* di due edizioni: Lipsia, Keil, 1830 e Siviglia, Giuseppe Padrino, s.d. Cfr. P. Calderón de la Barca, *Teatro scelto di Pietro Calderon della Barca con opere teatrali di altri illustri poeti castigliani*, 4 volumi, a cura di P. Monti, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1855, vol. IV, pp. 69-130. Il testo spagnolo, come da tradizione, si articola in tre *jornadas* che non prevedono una suddivisione interna: perciò, sebbene del tutto arbitrariamente, ho individuato per comodità le unità drammatiche più piccole secondo un semplice criterio di uscita e entrata in scena dei personaggi (chiamandole impropriamente "scene" e citandole con un numero arabo tra quadre a séguito del numero romano che indica la giornata). Nell'Appendice 10 con la sinossi dei *plot* dei tre drammi, specifico di volta in volta da quale verso del dramma inizia una nuova "scena".

<sup>7</sup> Cfr. P. Scarron e T. Corneille, *Le gardien de soi-mesme: 1655 / Paul Scarron. Le geolier de soi-mesme: 1656 / Thomas Corneille*, a cura di É. Montet, Toulouse, Société de littératures classiques, 1995, pp. 107-218. A tutt'oggi non esiste un'edizione italiana del dramma di Corneille.

<sup>8</sup> Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., p. [X].

### *Argomento dell'opera*<sup>9</sup>

Nella premessa al testo drammatico leggiamo che, sullo sfondo dello scontro tra il regno di Napoli e il regno di Sicilia, Laura, figlia del re di Napoli Ferdinando, ama riamata Roberto principe di Sicilia. In occasione di un ennesimo scontro tra i due regni, il re di Napoli, per ingraziarsi il comandante delle truppe, Sicardo principe di Salerno, gli promette la mano di sua figlia a patto che vinca i suoi avversari in una «giostra» organizzata a Napoli. Venutone a conoscenza, Roberto chiede al fratello minore Odoardo di aspettarlo ad Aversa, e, accompagnato dallo scudiere Ottavio, sfida Sicardo, ma «disavventuratamente» ne causa la morte al primo colpo di lancia. Il principe di Sicilia si allontana dunque in gran fretta dalla città assieme al servo e ripara in un bosco nei pressi del castello di Cuma.<sup>10</sup> E Cuma (ambientazione principale del dramma) è il luogo in cui il principe di Salerno Sicardo (vittima del principe Roberto) aveva fatto rinchiusere sua sorella, la principessa Isabella.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. [VII-IX]. Solo il dramma per musica prevede questa sintesi iniziale: nelle commedie spagnola e francese è compito dei personaggi svelare lungo il testo gli accadimenti dell'antefatto.

<sup>10</sup> Il fatto che il servo Ottavio accompagni Roberto a Cuma non si trova nell'*Argomento* ma si evince dal testo della scena I.2, in cui il principe si trova in sua compagnia. Oltre alla reggia di Napoli (che accomuna tutti e tre i drammi) in ES la vicenda si svolge principalmente a Belflor (in alcuni punti «Miraflor»), mentre in FR il luogo non è mai esplicitato. Profeti riporta erroneamente che le vicende del *plot* di Adimari si svolgono a Gaeta, sebbene Cuma sia indicata per ben otto volte tra le indicazioni sceniche del dramma e nella lista delle *Mutazioni di scene* a p. [XI] dell'*editio princeps* (come mostro più avanti nel paragrafo *I luoghi e i tempi del "Carceriere"*). Cfr. M. G. Profeti, *Calderón in Italia: "Il carceriere di se medesimo"*, in *Id., Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 139-155: 150. L'oscillazione Belflor/Miraflor si trova anche nel *Villano en su rincón* di Lope de Vega, pubblicata in *El fénix de España Lope de Vega Carpio [...]* *Séptima parte de sus comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617, cc. 1-24. Il toponimo inventato di Miraflor si trova per la prima volta nel racconto (risalente al XIV secolo) *Amadis de Gaula* (prima stampa Zaragoza, 1508, sotto la paternità di García Rodríguez de Montalvo), indicante il ridente paese nei pressi di Londra in cui si consumano gli amori di Amadís de Gaula e Oriana. Cfr. A. K. Forcione, *Majesty and Humanity. Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Spanish Golden Age*, New Haven CT, Yale University Press, 2009 (online all'indirizzo <<http://www.dmmserver.com/DialABook/978/030/013/9780300134407.html>>). Ricordo che le vicende di Amadigi saranno un soggetto caro al melodramma dei secoli XVII e XVIII: basti pensare all'*Amadis* di Jean-Baptiste Lully, 1684; *Amadigi di Gaula* di George Friederich Händel, 1715, e *Amadis de Gaule* di Johann Christian Bach, 1779.

<sup>11</sup> Nel testo di Calderón è la nobildonna (Elena, sorella della vittima, Don Pedro Esforcia) a raccontare quanto è accaduto a Napoli (I.[2]). Ella è in viaggio con Enrique, suo «criado» (servo), e si reca da Napoli (ove il fratello amato è stato ucciso da un cavaliere sconosciuto) a Belflor, dove la dama decide di sua spontanea volontà di ritirarsi per affrontare il lutto della grave perdita. In ES la vicenda pregressa si arricchisce di alcuni particolari: il re vede morire inaspettatamente l'erede al trono di Napoli («Enrico, de Nápoles heredero»), chiama dunque tutti i principi del regno per dare un «digno dueño» alla principessa sua figlia («Margarita, Infanta de Nápoles» nell'elenco delle *Personas* in calce al dramma), e scopriamo che è Don Pedro Esforcia che, come racconta la sorella nella scena I.[2]:

ES

[...] fijó en Europa carteles  
llamando a público duelo  
para una justa real,  
sustentando y defendiendo  
en ella que Margarita  
era el más digno sujeto  
de amor, y la más perfecta  
dama en belleza e ingenio.

trad. italiana

[...] fece affiggere per l'Europa cartelli d'invito per un combattimento pubblico in una giostra reale, in cui sosteneva e affermava che Margherita era la dama più degna di amore, e di più eccellente bellezza e ingegno che fosse mai esistita.  
(Le traduzioni dallo spagnolo sono a cura di chi scrive.)

*Bosco chiuso per ogni parte.*

I.1-3 Spogliatosi dell'armatura indossata per il duello, Roberto discute con lo scudiere Ottavio sulla possibilità di fuggire dal regno di Napoli; risolve nondimeno di rimanere a Cuma in attesa di «quanto de' casi suoi disponga Amore».<sup>12</sup> Invia dunque il servo ad Aversa dal fratello Odoardo, secondogenito del re di Sicilia, con una lettera da consegnargli.<sup>13</sup>

I.4 Don Girone, povero marchese gaetano,<sup>14</sup> si aggira per il bosco; trovata l'armatura dismessa da Roberto, decantatane la foggia (e il peso), la indossa e si avvia verso la giostra di Napoli per fare mostra di sé.<sup>15</sup>

La vittima fu sfidata a duello durante un festino notturno da un cavaliere che «teniendo siempre cubierto | el rostro con el embozo» («col volto sempre imbacuccato») non si mostrò mai agli astanti, e lo stesso fece in campo finché, ucciso Don Pedro, fuggì in incognito. In FR, e così in IT, la vittima (Rodolphe, «prince de Salerne», come viene chiamato da Flore, confidente della nobildonna Isabelle, nella scena I.2, v. 77) è un personaggio negativo e tirannico: Isabelle stessa, sua sorella, ingiunge a Flore nella scena I.2 (vv. 78-82):

FR

Dy que son sens aveugle est ce qui le gouverne,  
que d'un droit que le Ciel semble avoir limité  
son seul emportement regle l'autorité,  
et que par un destin à mes vœux trop contraire  
je rencontre un tyran où je dois voir un frere.

trad. italiana

Di? che è il suo cieco giudizio a governarlo, che il suo solo impeto d'ira regola l'autorità di un diritto cui il Cielo sembra aver posto un limite, e che, per un destino a me troppo contrario, trovo un tiranno là dove dovrei vedere un fratello.  
(Le traduzioni dal francese sono a cura di chi scrive.)

<sup>12</sup> IT I.2, v. 58.

<sup>13</sup> In ES e FR il servo è inviato non ad Aversa ma a Napoli dalla principessa amata.

<sup>14</sup> Nell'elenco degli *Interlocutori* del libretto è indicato come «cavaliere della città di Gaeta, ma semplice» (cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., p. [X]), ma nella scena I.4, egli stesso si presenta: «Nacqui in Gaeta, ove, per mia fortuna, | ebbi natali e cuna | e 'l titol d'illustrissimo marchese; | titol, però, che in oggi | lo daria volentier sol per le spese» (vv. 82-86). In ES il personaggio comico Benito (compagno di Antona), non è un marchese, ma un semplice «villano», mentre in FR si chiama Jodelet ed è anch'egli un sempliciotto (tra gli *Acteurs* del dramma è indicato col solo nome), sebbene, parlando nella scena I.5 (vv. 263<sup>ii</sup>-266<sup>i</sup>), l'amico Pascal ci sveli:

FR

[...] On t'y donne [...]  
le ridicule nom du Marquis Jodelet,  
Parce que tu fais rire, on te caresse, on t'aime.  
Pauvre fou! [...]

trad. italiana

[...] Ti si dà [...] il ridicolo nome di Marchese Jodelet perché tu fai ridere, ti si carezza, ti si ama. Povero folle!

Il Don Girone di Adimari pare riprendere i caratteri di quella figura che nel teatro del *Siglo de Oro* si chiamava *figurón*: un nobile (non un villano) sciocco e presuntuoso, assolutamente alieno dal comportarsi secondo i canoni dell'onore nobiliare. Forse nel ristrutturare questo personaggio Adimari potrebbe essersi ispirato al teatro spagnolo, come denunciato dal nome Girone, probabile italianizzazione del cognome spagnolo nobiliare Girón. Ringrazio la prof.ssa Fausta Antonucci per aver condiviso con me quest'osservazione.

<sup>15</sup> Nei testi spagnolo e francese questa scena si presenta più avanti (ES I.[7], FR I.5), e, mentre in ES prevede la presenza in scena di Benito solo (la compagna Antona è appena entrata), in FR si arricchisce della presenza di Pascal, l'amico di Jodelet. In questo caso l'interlocutore del povero sciocco insiste perché egli non indossi l'armatura abbandonata, ma egli non presta ascolto e lo allontana.

*Campagna deliziosa con la veduta del castello di Cuma.*

- I.5-6 Dopo aver espresso col canto la soddisfazione per la propria condizione di esiliata, e per la lontananza d'amore nel suo stato di cattività, Isabella discute con la sua dama Flora dell'ingiustizia, rassegnatamente accettata e da entrambe patita, d'esser state relegate in Cuma dal fratello Sicardo, lontane dalla vita di corte.<sup>16</sup> Discorrendo del torneo indetto dal re di Napoli, Isabella riferisce di avervi inviato un suo fedele, che a breve sarebbe rientrato per portarle notizie.<sup>17</sup>
- I.7-10 Roberto esce in scena cantando il proprio dolore per la situazione creatasi con l'uccisione accidentale di Sicardo; si appressa a Isabella e Flora che passeggiano nei pressi del castello della nobildonna. Queste ne apprezzano «l'indole [...] grave, [...] dolce l'affanno, il duol soave»,<sup>18</sup> e Isabella non può fare a meno di inna-

<sup>16</sup> Se in ES, come già detto, la nobildonna non patisce le angherie del fratello ma ne è rispettata e amata, in FR si legge che è stata lei stessa ad auto-esiliarsi pur di starne lontana; così dice a Flore nella scena I.2 (vv. 91-92):

FR	trad. italiana
[...] et tu sçais, pour en fuir le caprice odieux, qu'enfin j'ay demandé ma retraite en ces lieux.	[...] e tu sai che infine ho chiesto di potermi ritirare in questi luoghi per fuggire dalla [sua] odiosa indole.

<sup>17</sup> In FR la nobildonna comanda nella scena I.2 che si mandino tre o quattro servi a Napoli per poter saziare la curiosità della dama di compagnia Flore (vv.115-117):

FR	trad. italiana
[...] trois ou quatre des miens envoyez tout exprés: nous en feront sçavoir les superbes apprests [...]	[...][alla giostra di Napoli] inviate in fretta tre o quattro dei miei: ci diranno dei superbi appretti [...]

A questo punto in ES (I.[3]) la nobildonna giunge a Belflor dove riceve gli omaggi luttuosi dei contadini del villaggio. Qui assistiamo a uno scambio comico tra Benito, alcuni lavoratori, e la compagna Antona su come accogliere degnamente la dama; là dove si suggerisce a Benito come esprimersi, questo travisa e appronta un discorso del tutto sconclusionato:

ES	trad. italiana
LABRADOR I Di ques es Venus y Diana, y que en su gran presunción murió como otro Faetón <sup>a</sup> su hermano. [...]	LAVORATORE I Di' [alla nobildonna] che è una Venere, una Diana, e che suo fratello morì, come novello Fetonte, <sup>a</sup> per sua presunzione. [...]
LABRADOR II Di que fué quien le mató un Nerón soberbio y malo, un cruel Sardanapalo. <sup>b</sup>	LAVORATORE II Dille che chi lo uccise fu un Nerone, un As- surbanipal crudele. <sup>b</sup>
BENITO [...] Muesa conda soberana , tan erguida, llumpia y bella que son fregonas con ella Doña Venus y Doña Ana [...] [...] el murió en su presunción, como el otro fanfarrón, de arrogante y animoso. Y [...] el que le dió muerte fiera, era un enerón, y aun era una Sardina de palo.	BENITO [...] La nostra reale contessa è tanto nobile, linda e bella, che la signora Venere e la signora Ana a suo confronto sono sguattere [...] egli [Don Pedro] morì per presunzione, come l'altro fanfarone, troppo arrogante e sfacciato. E [...] chi gli diede fiera morte è stato un ne- grone, una sardina secca.

<sup>a</sup> Faetón/Fetonte secondo il mito fu incenerito da Zeus con uno dei suoi fulmini per aver avuto l'ardire di guidare il carro alato del padre Apollo. A causa della sua inesperienza Fetonte perse il controllo del mezzo causando ingenti danni alla terra e al cielo, fu così punito a morte dal padre degli dèi.

<sup>b</sup> Nerón y Sardanapalo/Nerone e Assurbanipal nella cultura (tutta moralista) del Seicento spagnolo rappresentano alcuni tra i più evidenti esempi di depravazione e corruzione della classicità.

<sup>18</sup> IT I.7, vv. 212-213.

morarsene.<sup>19</sup> Il principe, presentatosi come commerciante di pietre preziose romano, appena derubato dai ladroni,<sup>20</sup> viene accolto dalla principessa di Salerno e assiste all'arrivo del di lei cavaliere Enrico. Questi riporta quanto accaduto a Napoli e narra dell'omicidio per mano di uno «sconosciuto guerrier» «chiuso nell'armi in campo»<sup>21</sup> e dunque irriconoscibile, ricercato ora dalle «regie squadre»;<sup>22</sup> Roberto intuisce d'essersi imbattuto niente meno che nella sorella della sua vittima accidentale. Dopo un momento di sconforto ed esitazione circa il da farsi, il principe si riaffida ad Amore e conclude di non darsi alla fuga bensì di entrare nel castello sotto la protezione di Isabella.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Nella scena corrispondente in ES (I.[4]) la nobildonna esprime in un *a parte* il sentimento che nutre per il giovane appena giunto alla sua dimora: «Este hombre me ha obligado | con su estilo» («Le maniere di costui mi hanno avvinta»). Stesso discorso vale per Adimari che mette in bocca a Isabella i versi «Flora, contempla e vedi, | osserva in quel sembiante | come l'indole è grave, | quanto dolce è l'affanno, il duol soave» (I.7, vv. 210-213), mentre Corneille dilata il processo di invaghimento della nobildonna e le fa esprimere chiaramente quanto prova solo davanti alla propria confidente, nella scena IV.1 (vv. 1093-1095):

FR	trad. italiana
Mais n'admires-tu point cette ame peu commune Qui semble estre au dessus des coups de la fortune, ce port majestueux, cet air et noble et grand [...]?	Non vedi che animo insolito, quasi al di sopra dei colpi del destino, che portamento maestoso, che aspetto nobile e gran- de [...]?

<sup>20</sup> Efficacissima in questo punto (ai vv. 246-250) la trovata di Adimari: una velata similitudine di due zaffiri perduti con gli occhi dell'amata principessa Laura (metafora inavvertita dalle interlocutrici del principe dissimulato). Sottolineo qui che il principe assume un'identità differente in ciascuno dei tre drammi: in ES dice di chiamarsi Español e di venire da Barcelona (I.[4]), in FR è Leonard di Firenze (III.1, v. 770), in IT è Delmiro di Roma (II.1, vv. 765-766).

<sup>21</sup> IT I.8, vv. 294-295; 306.

<sup>22</sup> IT I.8, v. 311.

<sup>23</sup> In questa scena (I.[4]) Calderón inserisce il personaggio comico Benito (cassato in FR e IT) che tenta di inserirsi nel dialogo tra la nobildonna e il principe, generando un effetto di caos comunicativo molto efficace:

ES		trad. italiana	
ELENA [ <i>a parte</i> ]	Este hombre me ha obligado con su estilo.	ELENA [ <i>a parte</i> ]	Le maniere di costui mi hanno avvinta.
BENITO	Guárdeos Dios.	BENITO	Dio vi assista!
ANTONA	Benito, no habrá con vos.	ANTONA	Non parla con voi, Benito.
BENITO	Otras veces habrá habrado.	BENITO	Qualche altra volta si sarà riferita a me.
ELENA	¿Cómo os llamáis?	ELENA	Come vi chiamate?
FEDERICO	Español.	FEDERICO	Spagnolo.
BENITO	Benito.	BENITO	Benito.
ELENA [ <i>a Federico</i> ]	¿Y Soíslo?	ELENA [ <i>a Federico</i> ]	E lo siete pure?
BENITO	¿Yo?	BENITO	Io?
FEDERICO	Sí; en Barcelona nací.	FEDERICO	Sì, e nacqui a Barcellona.
ELENA	Todos sois hijos del sol.	ELENA	[Si vede che] siete tutti figli del sole.
[ <i>a parte</i> ]	¡Qué buen talle!	[ <i>a parte</i> ]	Che bell'aspetto!
BENITO	A su servicio está el talle y la persona, que su mercé es quien le abona.	BENITO	L'aspetto e tutta la persona sono al vostro servizio, perché è la vostra benevolenza che le assicura.
ANTONA	No dice a vos. Pierdo el juicio. [...]	ANTONA [ <i>a Benito</i> ]	Non lo dice a voi. Io esco di testa! [...]
ELENA [ <i>a parte</i> ]	Su modo dice que es hombre bien nacido.	ELENA [ <i>a parte</i> ]	I suoi modi palesano che è un uomo nato bene [di alti natali].
BENITO	Sí, aseguro que nací, si bien me acuerdo, de pies.	BENITO	Sì, e vi assicuro, se ben mi ricordo, che nacqui di piedi.

- I.11-12 Il sempliciotto e comico Don Girone, che si aggira nei paraggi del castello, esprime profeticamente il rischio di rimanere invischiato in qualche guaio per colpa dell'armatura che indossa: ed ecco che Enrico e i suoi soldati lo trovano nel bosco. Ignaro di tutto, egli viene preso per l'uccisore di Sicardo in quanto «l'insegna lo discuopre»; accusato di «finta sciocchezza», viene incarcerato.<sup>24</sup>

*Camera regale nella corte di Napoli.*

- I.13-16 Negli appartamenti reali di Napoli il paggio della principessa Laura Lesbino sintetizza come è nato l'amore tra i due principi di Sicilia e di Napoli.<sup>25</sup> A questo punto la principessa si lamenta, preoccupata, per l'incerta sorte del latitante ama-

<sup>24</sup> Citazioni da IT I.12, vv. 431, 437. Questo, come tanti altri passi in cui è in scena Don Girone, è uno dei punti in cui Adimari traduce quasi letteralmente i versi di Corneille (FR I.7, vv. 335<sup>i</sup>-337<sup>i</sup>; IT I.12, vv. 407, 415-419):

FR		IT	
ENRIQUE	Qui va-là?	ENRICO	Chi va là, chi va là?
JODELET	La vilaine enqueste que voila, J'avais réponce à tout horsmis à qui va-là. Mais st. [...]	DON GIRONE	[...] (Che villana domanda. A farlo apposta, ad ogn'altro quesito pronta avea la risposta, ma in quanto al "chi va là" non c'ho pensato, onde per non errar, zitti, non fiato.)

Un altro esempio (già notato in M. G. Profeti, *Calderón in Italia: "Il carveriere di sé medesimo"* cit., pp. 152-153) è quello della scena in cui lo zotico incontra il re (FR II.5, vv. 630-632; IT I.16, 631-635):

FR		IT	
LE ROY	Sçavez-vous en quels lieux et devant qui vous estes?	RE	E non comprendi ancora a chi tu sei davanti?
JODELET	Devant vous, à peu près.		
LE ROY	Tremblez donc.	D. GIR.	A bell'agio, e perché?
JODELET	Et purquoy?		S'io son davanti a voi, voi siete avanti a me.
	Si je suis devant vous, vous estes devant moy.		

<sup>25</sup> In questo punto (ES II.[1]; FR. II.1; IT. I.13), là dove in IT è Lesbino a cantare: «[...] so che, [Roberto] sconosciuto e solo, | a Napoli sen venne, | che nell'orror dell'ombre | ti favellò notturno, e vidi ancora | che, amato amante, il tuo bel volto adora», in ES e in FR è la principessa (Margarita/Laure) a narrare il primo incontro con il principe (Federico/Federic). Egli finse di essere un orafo (pittore in FR), giunse alla sua corte e le mostrò alcuni suoi manufatti. Il più bello era uno che conteneva il ritratto della principessa stessa, e questi affermò che gli era stato commissionato dal principe di Sicilia di lei innamorato. Quando il principe decise di rivelarle la sua vera identità scambiò il precedente ritratto con il proprio e partì immediatamente, prima che lei potesse realizzare l'accaduto, e da allora si amano. Riporto qui i passi inerenti il riconoscimento del soggetto del ritratto (ES II.[1]; FR II.1, vv. 435-438):

ES	trad. italiana
<p>Abri la joya otra vez, donde ( ¡oh, amor, lo que puedes!) vi amorosas tropelías; pues trocadas sutilmente, otra me dió, donde estaba un retrato, vivo siempre. del príncipe Federico, y conocí claramente serlo el platero.</p>	<p>Nuovamente aprii il gioiello, dove (oh, Amore, quanto sei potente!) vidi amorosi inganni, perché, mutati con destrezza, me ne aveva dato un altro in cui era rappresentato un vivido ritratto del principe Federico, e riconobbi subito in quel viso quello dell'orafo.</p>
FR	
<p>Je revoy ce portrait, mais (las!) au lieu du mien, ce peintre déguisé m'avait laissé le sien, et je recognoy trop au trouble qu'il me cause que le peintre et le prince estoient la mesme chose.</p>	<p>Riguardo il ritratto, ma (me lassa!), invece del mio, questo pittore travestito mi aveva lasciato il suo, e io, sconcertata, riconosco che il pittore e il principe erano la stessa cosa.</p>

to.<sup>26</sup> Esce in scena il Re ad annunziare che è stato individuato l'uccisore di Sicardo: è il principe di Sicilia, come provano la cattura del suo scudiere Ottavio e la sua lettera che questi recava con sé.<sup>27</sup> Dopo la lettura della missiva per voce del prigioniero Ottavio (che Laura già conosce, in quanto al torneo le «avvisò l'insegna» del suo amato),<sup>28</sup> il presunto Roberto viene condotto al cospetto del Re. Qui Ottavio e Laura si accorgono dell'equivoco (e lo esplicitano negli *a parte*), mentre il Re redarguisce il malcapitato Don Girone (che fa la figura

<sup>26</sup> Qui in ES (I.[5]) e FR (più avanti, nella scena II.2, vv. 464-484) si trova un particolare assente in IT: Laura è disperata perché sa che il suo amato è ricercato (in ES) o perché è appena venuta a conoscenza del fatto che il servo del principe è stato intercettato (in FR), ma il Re, fraintendendo il dolore della figlia, la crede disperata per la morte di Don Pedro Esforcia/Rodolphe di cui pensa fosse perduto innamorate. In ES, sin dalla scena II.[2], il sovrano scopre per bocca della dama di compagnia della principessa che la sua disperazione si deve non già al lutto per la morte di Pedro Esforcia, ma al pericolo che corre il suo vero amato, il principe di Sicilia. Questo nodo drammatico, che in IT scatena l'ira del Re a fine dell'atto secondo, si scioglie molto presto in ES. Qui il sovrano sa sin da subito che la figlia ama il principe, per questo si impegna per esaudire il suo desiderio di sposarlo, come gli sentiamo dire in un *a parte* (ES, II.[3]): «Quiero componer las partes, | por Margarita, [...]» («Voglio aggiustare le cose per il bene di Margherita»).

<sup>27</sup> Il servo (Roberto/Octave/Ottavio) è catturato e portato al cospetto del Re in punti diversi a seconda del dramma, ma ciò che accomuna i tre testi è che la lettera che porta viene letta pubblicamente (ES I.[6]; FR II.3, vv. 519-523; IT I.15, vv. 608-616). Benché a inizio del dramma si legga che il principe (Federico/Federic/Roberto) invii il servo per aggiornare l'amata (in ES e FR) o il fratello (in IT), la lettera che le guardie del Re gli trovano addosso è indirizzata: al Re di Sicilia in ES (il servo del principe in I.[6] spiega alla principessa: «Esta carta le escribía | al Rey su padre, y después | no la envió», «Scrisse questa lettera al re suo padre, e non la inviò mai»), e al fratello del principe in FR e IT (dunque solo in IT il contenuto della lettera corrisponde al mandato del servo). Si presti d'ora in avanti attenzione all'omonimia tra il servo del principe in ES e il principe stesso in IT: entrambi infatti si chiamano Roberto.

ES

trad. italiana

REY [*lee*] “Porque vuestra Majestad no esté con el cuidado que le puede dar mi ausencia, escribo con Roberto; avisando de mi salud y la causa que me ha traído a Nápoles, que es a ver las fiestas que sustenta Don Pedro Esforcia, cuyo valor me ha obligado a asistir en ellas: acabadas, volveré a los pies de vuestra Majestad. cuya vida el Cielo aumente.” El príncipe Federico.

“Perché vostra maestà non stia in pensiero per la mia assenza, le invio questa lettera con Roberto, informandola della mia buona salute e del motivo che mi ha portato a Napoli: vedere le feste organizzate da Don Pedro Esforcia, il cui valore mi ha obbligato a prendervi parte. Appena terminate tornerò ai piedi di vostra Maestà, la cui vita il Cielo prolunghi”. Il principe Federico.

FR

LE ROY *lit* “Rodolphe par mes mains a veu finir ses jours, et m'oblige en ces lieux à craindre un sort contraire. Ne perdez point de temps, venez à mon secours, si vous prenez encore les intérêts d'un frere.” Federic.

“Rodolphe per mano mia ha visto finire i suoi giorni, e mi obbliga in questi luoghi a temere una sorte contraria. Non perdetevi tempo, venite in mio soccorso, se tenete ancora agli interessi di un fratello”. Federico

IT

OTTAVIO “Sicardo in giostra uccisi.  
Amor su questo lido  
prigionier mi trattiene.  
Temo della mia vita, in te confido.  
Se fra dure catene  
avvien ch'io resti avvinto,  
tu le squadre raccogli,  
parti, vieni, trionfa, e me disciogli.”  
Roberto di Sicilia.

<sup>28</sup> IT I.13, v. 541.



dell'allocco)<sup>29</sup> e lo assegna alla custodia di Isabella nel castello di Cuma (ove si trova il vero Roberto: ma nessuno degli astanti lo sa).

I.17 Il servo Ottavio attua su Don Girone una lenta e astuta opera di convincimento:<sup>30</sup> gli fa credere ch'egli sia davvero il principe di cui tutti parlano,<sup>31</sup> inducendolo a non svelare la sua vera d'identità.

<sup>29</sup> In ES lo zotico Benito accresce la confusione dal momento che non ha mai sentito il suo presunto nome «principe Federico di Sicilia», di volta in volta citato storpiato in (II.[3]): «Enrique de Cecilia», «Fueborrico de Cecilia», «fraile-rico de cecina» (traducibili come: «Enrico di Cecilia», «l'asino morto di Cecilia», e «frate ricco di carne salata»). Cfr. a proposito C. Marchal-Weyl, *Le tailleur et le fripier: transformations des personnages de la "comedia" sur la scène française (1630-1660)*, Geneve, Droz, 2007, p. 88; e C. Chauchadis, *Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón*, «Críticón», LXXX, 2000, pp. 155-168: 158.

<sup>30</sup> È interessante mettere a confronto i tre passi in cui il servo del principe, in un *a parte*, decide di imbrogliare il povero prigioniero e convincerlo della sua "nuova" identità: in pochi versi si condensa la chiave dell'inganno che in ES e FR durerà fino all'ultima scena del dramma. I passi sono tratti da ES II.[3], FR II.5 (v. 614), IT I.16 (vv. 656-661).

ES

[...] Engaño es éste,  
que ahora en mi lengua está  
darle crédito y hacerle  
mayor; y aun estorbo así  
que vuelvan con nueva gente  
a buscarle.) [...]

trad. italiana

Questo è un inganno che ora mi tocca assecondare e rafforzare: in tal modo li distolgo pure dal mandare altri [soldati] a caccia [del principe].

FR

A l'erreur qui les trompe adjoûtons l'imposture.

All'errore che lo confonde aggiungiamo l'impostura.

IT

L'insegne di Roberto  
vestite da costui  
e lo stolido ingegno  
che in favellar dimostra  
mi destan nella mente  
un consiglio impensato...

<sup>31</sup> In ES (molto più che in FR e IT) lo zotico si lamenta per lo scambio di persona e dice apertamente di non essere il principe di Sicilia, e di aver indossato casualmente l'armatura che gli astanti gli vedono addosso, ma nessuno l'ascolta (II.[3]):

ES

[...] ¿qué delito es ponerme  
este vestido, si yo,  
como un hongo o seta verde,  
allí me le hallé prantado  
en aquel campo? [...]

trad. italiana

Che delitto è avere indossato quest'armatura che ho trovato piantata in quel campo come un fungo?

Tomen sus armas y denme  
mis hatos, si es que esto buscan;  
que no soy, aunque lo piensen,  
El príncipe Fueborrico  
de Cecilia. [...]

Se è questo ciò che desiderano, si riprendano le loro armi e mi restituiscano le mie vesti, perché, anche se non lo pensano, non sono il principe Fueborrico de Cecilia. (l'"asino morto" di Cecilia).

*Giardino regale dentro il castello di Cuma.*<sup>32</sup>

II.1-3 L'atto si apre con un'aria d'amore indirizzata da Roberto all'amata lontana («Oh d'april pompe ingemmate»),<sup>33</sup> cui segue immediatamente la dichiarazione d'amore d'Isabella al principe: costui reagisce indefinitamente per non dare alla nobildonna false speranze né risultare sgarbato. Messo alle strette dalle domande di Isabella circa la sua identità, Roberto le dichiara di chiamarsi Delmiro e di venire da Roma, ma le chiede di non volerne sapere di più («oscuro è il resto»);<sup>34</sup> rimasto solo in scena, canta un'aria sulla sua costante fedeltà a Laura («D'un crin lusinghiero»).

II.4-6 Laura e Isabella s'incontrano: la principessa osserva l'inaspettata serenità della nobildonna (nonostante il recentissimo lutto), ma costei pare non voglia rispondere alle insinuazioni di Laura e si concentra sul proprio dolore per la perdita del fratello. Sopraggiunge Flora (dama di Isabella) che porta notizie sulla cattura del (presunto) principe di Sicilia: Isabella esplode in un'aria di vendetta («Cara sorte, alfin tua sfera»).

*Appartamenti d'Isabella in Cuma.*

II.7-9 Lesbino (paggio della principessa di Napoli) incontra Roberto nel castello d'Isabella: riconosciuto, gli promette di recare a Laura sue notizie, mentre Isabella continua a corteggiare il povero principe in incognito.

<sup>32</sup> Prima della scena II.1 di IT in ES escono Antona e due *Labradores* (II.[4]) che commentano la scomparsa di Benito adducendo una motivazione decisamente strampalata al dileguamento dello zotico:

ES		trad. italiana	
LABRADOR III	Para mí, bien juzgo yo que una fiera le comió.	LAVORATORE III	Secondo me l'ha divorato una belva ( <i>fiera</i> ).
ANTONA	Y debió de ser así: aqueso es razón que veas. Fea le comió cruel: es sin duda, porque él muy amigo era de feas. En las entrañas está de alguna, sin testimonios, porque no harán mil demonios lo que una fea no hará.	ANTONA	Deve essere proprio così: questo è il motivo che vedi. Una racchia ( <i>fea</i> ) crudele se l'è mangiato: non c'è dubbio, perché lui era molto amico delle racchie. Ora sta nelle viscere di qualche racchia, senza che nessuno l'abbia visto, perché nemmeno mille demoni sono in grado di fare ciò di cui è capace una racchia.

<sup>33</sup> IT II.1, vv. 734-745.

<sup>34</sup> IT II.2, v. 768.

<sup>35</sup> IT II.3, vv. 782-799.

<sup>36</sup> IT II.6, vv. 846-859.

II.10-11 Sopraggiunge il cavaliere Enrico assieme ai due prigionieri, il servo Ottavio e lo zotico Don Girone.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> In ES e FR l'arrivo del prigioniero al castello della nobildonna è preceduto da un momento di alta tensione causato da Adimari. Il Capitán in ES (Enrique in FR) esce in scena dicendo alla nobildonna che si è scoperta l'identità dell'omicida del fratello, ma, prima che il militare possa parlare della cattura, il principe (che non sa che un semplice ciotto è stato preso al suo posto e che il capitano vuole chiedere alla donna chi è il carceriere designato), credendosi ormai con le spalle al muro, si scopre palesemente. Ciononostante gli astanti non si accorgono di nulla; Calderón ha infatti strutturato le repliche del principe in modo che possano essere intese come risposte alla domanda di chi sia il guardiano della prigione: si tratta dell'espedito cosiddetto del *hablar a dos luces* (cioè, con due significati possibili). Ringrazio la prof.ssa Fausta Antonucci per questa informazione. (ES II.[6]; FR III.2, vv. 787-826)

ES

trad. italiana

CAPITÁN Dame, señora, los pies.  
ELENA ¿Qué es aquesto, Capitán?  
CAPITÁN Que ya tus contentos van en los aumentos que ves. Ya se sabe quién ha sido el homicida, que allí mató a Don Pedro.  
FEDERICO *«A parte.»*  
¡Ay de mí.  
si me hubiesen conocido!  
ELENA ¿Quién es (que ya multiplico con las nuevas el dolor) ese bárbaro traidor?  
CAPITÁN El príncipe Federico de Sicilia.  
FEDERICO *«A parte.»*  
¿qué haré?  
Conociéronme sin duda.  
CAPITÁN Siempre la verdad ayuda.  
FEDERICO *«A parte.»*  
¿Si me iré? ¿Si me pondré en defensa?  
CAPITÁN ¿A quién nombró por alcaide deste fuerte tu Alteza?  
FEDERICO *«A parte.»*  
Echada es la suerte.

CAPITANO Eccomi ai tuoi piedi, signora.  
ELENA Che c'è di nuovo, Capitano?  
CAPITANO Le tue gioie stanno per crescere. Si sa chi è stato colui che uccise Don Pedro.  
FEDERICO *«A parte.»*  
Me misero! Che mi abbiano riconosciuto?  
ELENA Chi è (già con queste nuove riaccendo il mio dolore), chi è questo barbaro traditore?  
CAPITANO Il principe Federico di Sicilia.  
FEDERICO *«A parte.»*  
Che faccio? Mi hanno riconosciuto di sicuro.  
CAPITANO La verità viene sempre a galla.  
FEDERICO *«A parte.»*  
Scappo? Mi preparo a difendermi?  
CAPITANO Altezza, chi hai nominato a custode di questo castello?  
FEDERICO *«A parte.»*  
Il dado è tratto.

CAPITÁN FEDERICO	¿O quién es su guarda? Yo, yo soy ese que buscáis, porque en mi vida encubrí mi nombre; y pues soy ya aquí conocido, ¿qué mandáis?	CAPITANO FEDERICO	O chi ne è il guardiano? Io. Sono io colui che cerchi, poi- ché nella mia vita mai ho tenuto nascosto il mio nome; e poi son qui, noto a tutti. Che vuoi?
CAPITÁN FEDERICO	Hablaros aparte quiero. Desde ahí podéis hablar, porque tengo de apelar de mi valor a mi acero.	CAPITANO FEDERICO	Desidero parlarti da parte. Da lì puoi parlarmi, perché voglio ricorrere alla mia spada.
CAPITÁN FEDERICO	¿Para quién, o contra quién? Vos, Capitán, ¿no decís, que aquí buscando venís al alcaide, y que también in príncipe Federico está conocido ya? Pues aquí presente está lo que buscáis.	CAPITANO FEDERICO	Perché? Contro chi? Tu, Capitano, non hai forse detto che sei giunto per cercare il custo- de del castello, e che il principe Federico è stato scoperto? Chi cerchi ti è davanti.
CAPITÁN	No replico a eso, porque no os entiendo. En vano os alborotáis.	CAPITANO	Non ti rispondo perché non capi- sco. Ti infuri senza motivo.
FEDERICO CAPITÁN	Si vos, señor, me buscáis... Yo solamente pretendo entregaros en prisión...	FEDERICO CAPITANO	Se tu, signore, mi cerchi... Ho solo intenzione di portarvi in prigione...
FEDERICO	Antes perderé la vida! «A parte.» No vi tan inadvertida y notable confusión.	FEDERICO	Che io possa prima morire! «A parte.» Che grande e inattesa confusione.
CAPITÁN	Oidme, y después sabréis mi intento. [...]	CAPITANO	Dammi ascolto, e capirai che in- tendo dire. [...]
...			
FR		trad. italiana	
ENRIQUE	Madame, [...] vous regrettez un frere, et je viens vous apprendre quelle noble victime il a lieu de pretendre.	ENRIQUE	Signora, [...] voi piangete un fra- tello, e io vengo ad informarvi su chi ne ha fatto una vittima.
FEDERIC <i>bas</i> ISABELLE	Serois-je découvert? Parlez, Enrique, enfin: auroit-on pû sçavoir le nom de l'assassin?	FEDERIC ISABELLE	<i>Sottovoce.</i> Sarei scoperto? Parlate dunque, Enrique: si è sco- perto il nome dell'assassino?
ENRIQUE FEDERIC <i>bas</i>	C'est Federic, Madame. O trop funeste azile! [...]	ENRIQUE FEDERIC	È Federic, signora. <i>Sottovoce.</i> Oh asilo funesto! [...]
FEDERIC <i>bas</i>	D'un oeil ferme et constant regardons la tempeste: on peut sçavoir mon nom sans sçavoir où je suis.	FEDERIC	<i>Sottovoce.</i> Con occhio fermo e co- stante si guardi la tempesta: si può sapere il mio nome senza sapere dove sono.
ENRIQUE	[...] Madame, de ce fort quel est le gouverneur? Avec luy par vostre ordre il faut de tout resoudre.	ENRIQUE	[...] Madame, chi è il governatore di questo castello? Per vostro ordine occorre regolare tutto con lui.
FEDERIC <i>bas</i>	Voicy sur mon espoir le dernier coup de foudre.	FEDERIC	<i>Sottovoce.</i> Ecco l'ultimo fulmine abbattersi sulla mia speranza.
ENRIQUE FEDERIC	De grace, commandez qu'on le fasse chercher. Il a le cœur trop bon pour se vouloir cacher: le voicy.	ENRIQUE FEDERIC	Di grazia, dite che lo si cerchi. Egli ha cuore troppo forte per na- scondersi: eccolo qui.
ENRIQUE	Sçachez donc que l'ordre que j'apporte...	ENRIQUE	Sapete dunque che l'ordine che porto...
FEDERIC	On veut que Federic soit coupable, il n'importe, vous sçavez qui je suis, je n'examine rien: faites vostre devoir, et je fery le mien.	FEDERIC	Si vuole che Federic sia colpevole, non importa, voi sapete ch'io sia, non bado a nulla: fate il vostro dovere, e io farò il mio.
ENRIQUE	C'est parler un peu viste, et je ne puis comprendre qui vous fait tout à coup refuser de m'entendre.	ENRIQUE	Questo è un parlare un po' troppo frettoloso, e non comprendo chi, tutto d'un tratto, vi fa rifiutare di ascoltarmi.

Il servo riconosce subito Roberto (che gli ingiunge *a parte* di non farsi scoprire dagli astanti), mentre il povero sempliciotto s'impelaga in un diverbio con Isabella, che lo aggredisce, oltraggiata com'è dalle sciocchezze del "finto principe".<sup>38</sup>

È questo il punto in cui Don Girone realizza d'essere stato arrestato per l'omicidio del principe Sicardo; viene affidato alla custodia di Delmiro/Roberto, che prende in cura il prigioniero come fosse un principe.<sup>39</sup>

## II.12 Roberto e Ottavio, rimasti soli, si aggiornano a vicenda sull'accaduto.<sup>40</sup>

FEDERIC	Enfin vous me cherchez?	FEDERIC	Dunque, voi mi cercate?
ISABELLE	<i>A Federic.</i> Oyons l'ordre du Roy.	ISABELLE	<i>A Federic.</i> Ascoltiamo che ordina il Re.
ENRIQUE	Si Federic a pû s'échapper du tournoy, le Ciel m'a réservé la gloire inestimable d'arrestar pri- sonnier ce prince redoutable, [...] en ce bois [...] c'est-là que tout armé nous l'avons pû surprendre.	ENRIQUE	Seppur Federic è riuscito a scappa- re dal torneo, il Cielo mi ha riser- bato la gloria inestimabile di arre- stare e far prigioniero questo prin- cipe temibile, [...] in questo bosco [...] è là che l'abbiamo sorpreso tutto armato.
FEDERIC <i>bas</i>	Quel revers impreveu! Ciel, que viens-je d'entendre!	FEDERIC	<i>Sottovoce.</i> Che ribaltamento impre- visto! Cielo, che ho appena sentito!

<sup>38</sup> In FR e IT la scena in cui la nobildonna incontra il prigioniero è caratterizzata da una miscela di affetti estremamente eterogenea. Là dove la donna è furibonda e indirizza la sua ira ai danni del presunto omicida vediamo Jodellet/Don Girone che non fa altro che aizzarne la rabbia, vuoi con risposte inadeguate allo status della nobildonna, vuoi, in IT, con comicissimi abbozzi di *flirt* (II.10, vv. 974-977), che in FR saranno rivolti solo più avanti alla principessa di Napoli:

IT

DON GIRONE                      Occhi belli, se bramate  
por quest'alma in servitù,  
basta sol che zimbellate  
due momenti e poi non più.

<sup>39</sup> Nei tre drammi il principe afferma esplicitamente di diventare carceriere di sé stesso ricordando di volta in volta il titolo dell'opera (es II.[6]; FR III.2, vv. 835-838; IT II.10, vv. 1043-1046):

ES

Yo juro solemnemente [...]  
que guardaré a Federico  
fiel y cuidadosamente,  
que tendré desde este día  
[...] con su persona el cuidado  
que tuviere con la mia.  
[...] *A parte.*  
¡Vive Dios! que voy a ser  
el alcaide de mi mismo!

trad. italiana

Giuro solennemente [...] di fare la guardia a Federico con lealtà e cura, e che da oggi in avanti avrò [...] della sua persona la stessa cura che avrei della mia.

[...] *A parte.*

Viva Dio! Sarò carceriere di me stesso!

FR

Madame, permettez qu'on assure le Roy  
[...] que garder Federic, c'est me garder moy-mesme, [...]

Signora, permettete che si assicuri il re [...] che custodire Federic è custodire me stesso, [...]

IT

Su la mia fé prometto  
con giuramento espresso  
di custodir Roberto  
quanto farei me stesso.

<sup>40</sup> In ES in questo punto (II.[10-11]) il principe prende momentaneamente il posto dello zotico per incontrare la principessa che sta andando a visitarlo. Ella non sa dello scambio di persona dunque si aspetta il principe incatenato e in queste condizioni lo trova, ma alla fine della *jornada* il principe le racconta la verità e i due si scambiano effusioni amorose. Questo passo in FR e in IT è stato cassato.

*Sala regia nel castello di Cuma*

- II.13 Il Re ed Enrico discutono del prigioniero e del suo comportamento (indubbiamente strano per un principe), ma ne attribuiscono le incongruità all'astuzia del nobile siciliano, che (così dicono) fingerebbe di essere folle per «prudenza».<sup>41</sup>

*Camere destinate per carcere a Don Girone*

- II.14-16 Ottavio persiste nel sobillare il povero Don Girone, che appare sempre più convinto di aver ucciso Sicardo (pentito promette: «mai più nol farò!»)<sup>42</sup> e di essere promesso in sposo a Laura. Nell'incontro con lei, di fronte a Ottavio e Roberto, un dialogo «sfalsato» palesa i sentimenti di Laura, la quale canta il suo amore rivolgendosi a Don Girone ma riferendosi al vero principe siciliano, presente sotto mentite spoglie.

- II.17-18<sup>43</sup> Al riparo da sguardi indiscreti Roberto e Laura asseverano il loro amore; il re assiste non veduto al loro colloquio e capisce che il sedicente Delmiro è in realtà il principe del regno nemico: lo fa dunque arrestare dai suoi soldati.

## ATTO III

*Campagna amena dintorno a Cuma.*

- III.1-2 Odoardo canta la sua preoccupazione per la sorte del fratello carcerato; inaspettatamente incappa nello scudiere Ottavio che gli suggerisce di fuggire dal regno di Napoli («serba te stesso alla vendetta e al trono»),<sup>44</sup> ma egli intende rimanere al fianco di suo fratello fino a quando non si scioglierà l'intrico.

*Appartamento del Re.*

- III.3-5 Laura supplica l'augusto genitore di liberare l'amato e porre fine alle sue sofferenze; in tutta risposta ottiene uno scambio che non accetta: la libertà di Roberto contro il suo definitivo allontanamento da lui.

*Appartamento d'Isabella.*

- III.6-7 Isabella confida a Flora di amare Roberto sebbene abbia scoperto la sua vera identità; la dama le suggerisce dunque di metterlo in libertà e chiedergli in cambio il suo amore. Isabella accoglie il consiglio e si appresta a liberare l'amato.

---

<sup>41</sup> IT II.13, v. 1146.

<sup>42</sup> IT II.15, v. 1202.

<sup>43</sup> Dalla fine dell'atto secondo in avanti il dramma di Adimari percorre un sentiero drammatico del tutto estraneo alle fonti precedenti. Per le differenze tra ES e FR da questo punto in poi si veda qui il paragrafo *L'atto terzo: un dramma nel dramma*.

<sup>44</sup> IT III.2, v. 1375.

*Prigione.*

- III.8-10 Roberto incatenato canta la gioia del proprio amore per Laura, la quale, uscita in scena, gli prospetta la proposta dello scambio fattale dal Re suo padre. Il sovrano è però turbato dal grand'amore dei due giovani principi e rientra tra le quinte con un'aria di dubbio dopo che sia Roberto sia Laura «si partono» per affrontare coraggiosamente il loro crudele destino (l'uno la morte, l'altra la solitudine).
- III.11-13 Isabella si reca nella cella di Roberto per salvarlo, e gli propone un nuovo scambio: il suo amore per la salvezza. A Roberto che le dichiara di amare Laura, Isabella ricorda che la principessa di Napoli non può nulla contro la volontà del re; egli decide così, senza pensarci troppo sù, di seguire la nobildonna cumana.

*Cortile.*

- III.14-15 Don Girone, mentre vanamente richiama a sé Ottavio e Delmiro/Roberto, apprende da Lesbino che è stata decretata l'imminente esecuzione del principe Roberto; alla notizia, spaventato, decide di non voler più essere Roberto: «Sia principe chi vuol: non io, non io!».<sup>45</sup> Enrico lo interroga dunque per conoscere la sua vera identità, ma il tapino cavaliere gaetano si dimostra ancora molto confuso, oltretutto dispiaciuto, per l'improvvisa libertà che lo attende: in prigione infatti «si beve, [...] si magna, | [...] si dorme a pancia piena».<sup>46</sup> Enrico chiude il quadro con un'aria che esalta lo stato di follia: «è sorte beata | di mente adombrata | goder nel suo male | quel ben che non ha».<sup>47</sup>

*Giardino delizioso.*

- III.16-17 Isabella mette in salvo Roberto e gli indica un'imbarcazione con cui salpare per la Sicilia; il principe, confermandole la propria devozione e promettendole il proprio regno, chiede ad Amore di stringergli «intorno al piè nuova catena».<sup>48</sup>
- III.18-21 Odoardo penetra con Ottavio nel giardino del castello di Cuma; incontrato il Re, lo assale con una spada, ma Roberto, che si trova lì, senza riconoscere l'aggressore lo ferma e salva la vita del sovrano. Il valoroso gesto di Roberto induce infine il Re a dargli la mano di Laura. Ma l'opera non è giunta al termine e il nodo non è ancora sbrogliato: Isabella reclama infatti le promesse di Roberto; questi allora la lega al fratello Odoardo dopo avergli ceduto il diritto al trono, e la vede soddisfatta al verso: «paga son io, se mi vedrò regina».<sup>49</sup> Il dramma ha così fine.

---

<sup>45</sup> IT III.14, v. 1746.

<sup>46</sup> IT III.15, vv. 1805-1806.

<sup>47</sup> IT III.15, vv. 1825-1828.

<sup>48</sup> IT III.17, v. 1870.

<sup>49</sup> IT III.22, v. 2052.

## II.1 L'evoluzione drammatica del tema del principe carcerato/carceriere

Quanto ho appena sintetizzato, come già detto nel Capitolo I e come mostrato nelle note alla sinossi del dramma per musica, non è tutta farina del sacco di Adimari. Nella lettera dedicatoria dell'*editio princeps* del *Carceriere* il librettista stesso afferma che il testo cui si è ispirato nacque «nei teatri della Francia»,<sup>50</sup> e il dato è confermato dal confronto tra le strutture dei tre drammi, che esclude qualsiasi diretta influenza spagnola sul testo italiano.<sup>51</sup> Nell'Appendice 9 mostro la fabula del dramma di Adimari, mentre nell'Appendice 10 offro il confronto puntuale, scena per scena, tra i contenuti delle tre versioni della storia, collocati lungo tre colonne che ne rappresentano il fluire delle scene.

Procedendo per gradi, già dalla sinossi dei personaggi dei tre drammi si notano una manciata di particolari che denunciano una certa diversità tra le fonti. Nel passaggio dal testo di Calderón a quello di Corneille i due sottoposti della nobildonna Elena (Isabelle/Isabella) Enrique e Leonelo scompaiono. Sebbene il nome di Enrique (Enrique/Enrico) riappaia in Corneille e poi in Adimari, esso non indica più lo stesso personaggio. Infatti quanto è agito da Enrique nel dramma di Calderón scompare totalmente nella versione francese e poi italiana, e in Francia la parte di Enrique equivale piuttosto a una porzione di quella del Capitàn spagnolo, condivisa con il secondo subordinato di Isabelle, Alfonse.

Un altro taglio è quello di Antona, compagna di Benito (Jodelet/Don Girone), che nel dramma di Corneille diventa Pascal, amico del sempliciotto, mentre in Adimari scompare del tutto.

Corneille aggiunge due nuovi personaggi: Sanche, ufficiale del re; Flore, dama di compagnia di Isabella, e i già citati Alfonse e Pascal. L'intervento di Adimari consiste invece unicamente nel sintetizzare tutti i personaggi militari dei suoi predecessori in uno solo, più precisamente in Enrico, cavaliere di Isabella. Decide inoltre, come già detto, di isolare il personaggio comico, Don Giro-ne, privandolo della compagnia che nel dramma francese gli faceva Pascal. Infine, tutti i *Músicos*, *Labradores*, *Criados* e *Soldados* di Calderón, i quali intervengono attivamente nel dramma spagnolo, si assottigliano in Corneille (sussistono sporadici interventi di *Soldats* e *Gardes*), per diventare semplici comparse mute in Adimari (Soldati e Guardie).

---

<sup>50</sup> L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., p. [III].

<sup>51</sup> Il più importante studio sulla traduzione francese e italiana del dramma di Calderón rimane il già citato M. G. Profeti, *Calderón in Italia: "Il carceriere di sé medesimo"* cit., pp. 139-155.



## Sinossi dei personaggi

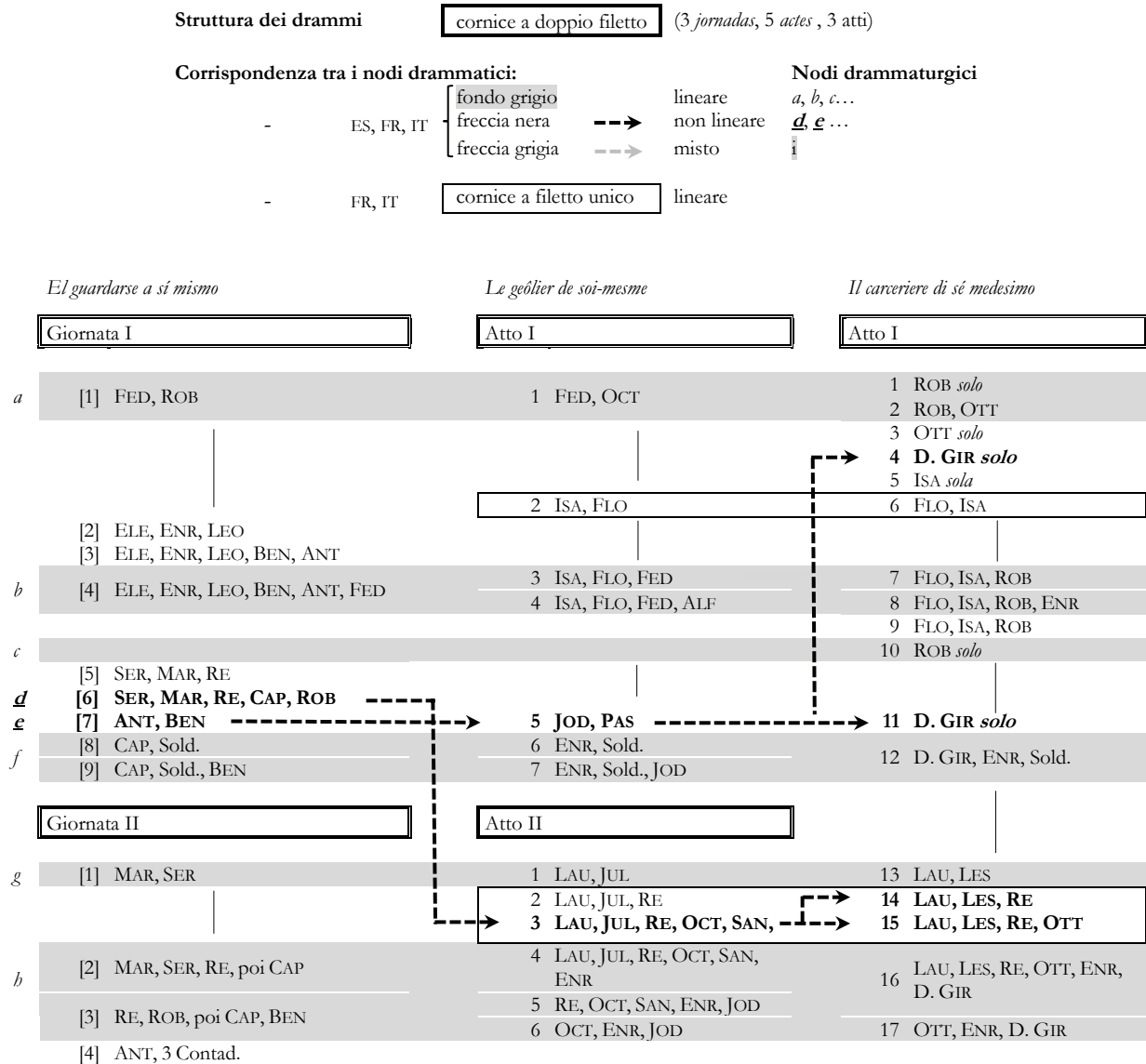
<i>El guardarse a sí mismo</i> <b>Pedro Calderón de la Barca (1651)</b>	<i>Le geôlier de soi-mesme</i> <b>Thomas Corneille (1655/6)</b>	<i>Il carceriere di sé medesimo</i> <b>Lodovico Adimari (1681)</b>
El rey de Nápoles	Le roy de Naples	Fernando, re di Napoli
–	Sanche, officier du roy de Naples	–
Margarita, infanta de Nápoles	Laure, princesse de Naples	Laura, sua figliola
Serafina, criada	Julie, confidente de Laure	Lesbino, paggio di Laura
Elena, dama	Isabelle, princesse de Salerne	Isabella, principessa di Salerno
Enrique, criado de Elena	–	–
Leonelo, criado de Elena	–	–
–	Flore, confidente d'Isabelle	Flora, dama d'Isabella
Un Capitàn	Enrique, officier du roy de Naples Alfonse, domestique d'Isabelle	Enrico, cavaliere d'Isabella
Federico, príncipe de Sicilia	Federic, prince de Sicile	Roberto, prencipe di Sicilia
[Eduardo], el infante de Sicilia	Edouard, infant de Sicile	Odoardo, suo fratello
Roberto, criado de Federico	Octave, escuyer de Federic	Ottavio, scudiere di Roberto
Benito, villano	Jodelet	Don Girone, cavaliere di Gaeta
Antona, villana	–	–
–	Pascal	–
Soldados	Soldats et Gardes	Soldati e Guardie
Músicos	–	–
Labradores	–	–
Criados	–	–

### II.2 Atti primo e secondo: la manipolazione dei materiali preesistenti

Per individuare i caratteri dell'evoluzione drammatica del *plot* calderoniano tra le tre opere, presento ora uno schema tripartito in cui sintetizzo l'entità delle modifiche di Corneille prima e di Adimari poi lungo i tre atti del *Carceriere di sé medesimo*. I drammi, con lo scorrere delle *jornadas*, *actes* e atti (incorniciati da doppio filetto), sono collocati su tre distinte colonne suddivise in scene (indicate dai numeri arabi), così come segnalate in Corneille e Adimari (aggiunte tra quadre in Calderón). Col fondo grigio indico quei punti in cui tra tutte le fonti c'è una corrispondenza lineare dei nodi drammatici (indicati con le lettere minuscole all'estrema sinistra del grafico), ove cioè un accadimento non migra all'interno della nuova versione, ma si colloca in posizione esattamente simmetrica rispetto all'antecedente. Quando la corrispondenza lineare riguarda solo il testo francese e quello italiano utilizzo una cornice a filetto unico, mentre, nel caso in cui i nodi drammaturgici siano dislocati in un nuovo punto del *plot*, ne indico la migrazione da sinistra verso destra con una freccia tratteggiata (grigia se la migrazione è in parte lineare, in parte no; nera quando la migrazione è totalmente non lineare).<sup>52</sup>

<sup>52</sup> La versione integrale di questo schema si trova nell'Appendice 10.

## I *plot* a confronto [1/3]



Il primo atto del dramma di Adimari è il più vicino alla fonte francese, e, di conseguenza, a quella spagnola. Premettendo che le tre fonti condividono l'antefatto della vicenda, dallo schema emerge che i nodi drammatici giunti intatti al primo atto di Adimari dal testo di Calderón sono 6 (*a, b, c, f, g, h*):

- a*) Il principe di Sicilia si nasconde col servo in un bosco. Qui abbandona l'armatura per evitare di essere riconosciuto. Congeda il servo e decide di recarsi al vicino villaggio in cerca d'aiuto.
- b*) Fingendosi vittima di un attacco dei predoni, chiede aiuto a una nobildonna. Scopre che si tratta nientemeno che della sorella della vittima.
- c*) Decide di accettare comunque l'aiuto della nobildonna.
- f*) Alcuni soldati trovano un uomo che indossa l'armatura dell'assassino e, credendolo tale, lo catturano.
- g*) La principessa di Napoli racconta a un confidente che ama riamata il principe di Sicilia; sa che è lui l'ignoto omicida del torneo di Napoli.

b) Alla corte di Napoli si annuncia la cattura del principe. Esce in scena il malcapitato prigioniero ignaro di tutto. Tutti pensano sia il vero principe e lo biasimano per il suo atteggiamento: pare voglia dissimulare la propria identità agendo da zotico.

Il servo del principe, catturato poco prima, finge che il prigioniero sia il suo padrone per distogliere l'attenzione di tutti da quello vero, e il Re di Napoli decide che entrambi siano condotti al castello della nobildonna (sorella della vittima) per essere imprigionati. Dopo varie insistenze del servo astuto lo zotico si convince di essere il principe di Sicilia.

Nel primo atto di Adimari due nodi drammatici mutano posizione rispetto al pre/testo spagnolo. Il primo è il punto (d):

d) Il servo del principe è catturato e portato al cospetto del re. Una lettera che porta con sé informa tutti sull'identità dell'omicida del torneo. Il principe di Sicilia ora è ricercato.

Questo fatto, collocato da Calderón appena dopo la metà della prima giornata, viene spostato da Corneille agli inizi del secondo atto e Adimari lo mantiene alla stessa altezza. Questo punto di ispessimento della tensione drammatica (tale è la cattura del servo del principe e con essa la scoperta dell'identità dell'assassino della giostra) viene allontanato dal principio del dramma per permettere un graduale avvicinamento al punto di massima tensione della prima parte del *plot*, e cioè alla nascita dello scambio di persona ad opera del servo del principe di Sicilia che convince lo zotico di essergli padrone.<sup>53</sup>

Allo spostamento del nodo (d) segue quello del nodo (e):

e) Un sempliciotto che si trova a passare per il bosco indossa l'armatura abbandonata dal principe.

Nel *Carceriere di sé medesimo* il nodo (e) si sposta all'inizio del primo atto. Adimari sceglie di presentare sin dalle primissime scene dell'opera il germe dell'equivoco, quasi instillando nello spettatore l'aspettativa dello scambio, che in questo modo nasce già in apertura di dramma e torna a più riprese nello stesso atto. Là dove Calderón (con lui Corneille) decide di dividere la prima giornata in due metà – la prima dedicata alla presentazione del principe e la seconda alla creazione dell'equivoco con l'uscita in scena dello zotico –, Adimari opta per una maggiore compenetrazione tra le vicende dei due personaggi le cui identità andranno a sovrapporsi a metà dramma, e presenta Don Girone sul palco sin dalla scena I.4.

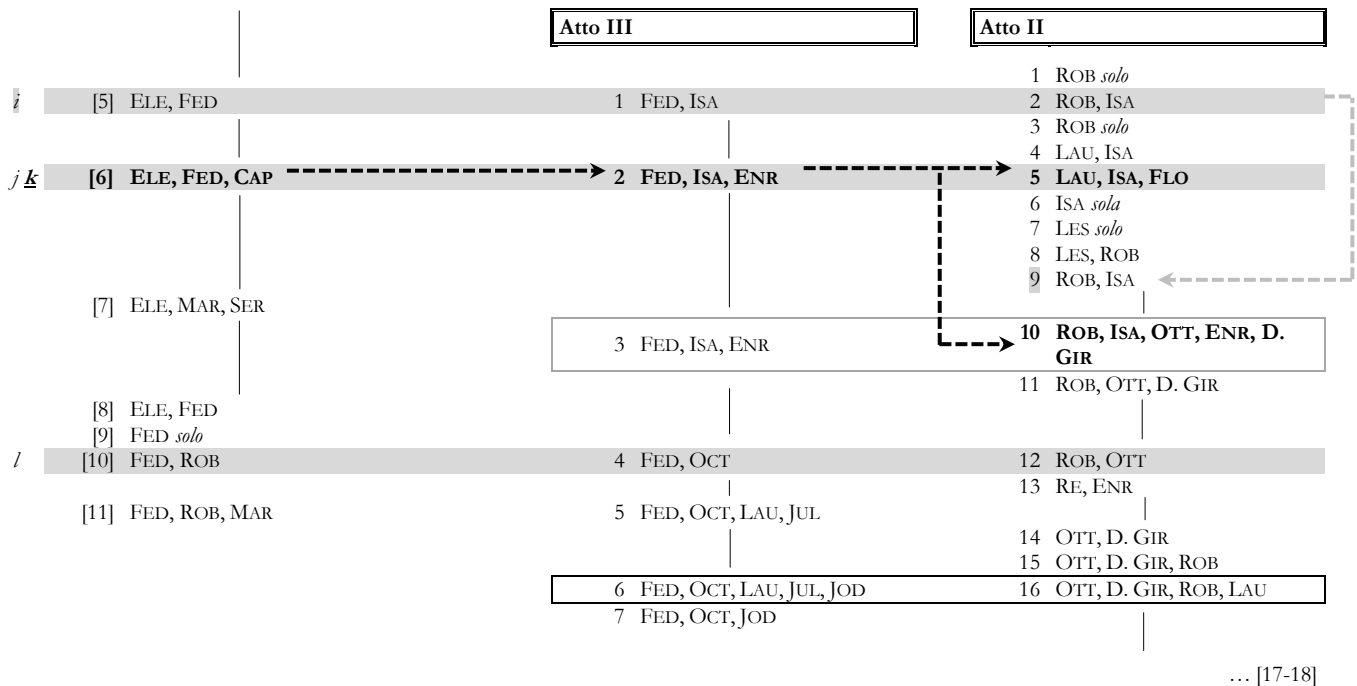
Lungo il *Carceriere* si dislocano alcuni punti di corrispondenza con il dramma di Corneille là dove il testo francese già si era allontanato dal pre/testo spagnolo: è il caso della scena I.6, in cui la nobildonna cumana e la sua dama (assente nel dramma calderoniano) parlano tra loro dell'ingiustizia subita: essere rinchiusi in un castello a Cuma mentre tutti a sono a Napoli per vedere la giostra. Qui troviamo una delle tante micro-differenze disseminate qua e là nei tre drammi, dovute alle piccole variazioni che il testo spagnolo subisce nelle versioni francese e italiana: nel testo di Adimari la nobildonna (così come in Corneille) si lamenta dei soprusi del fratello che

---

<sup>53</sup> In merito a questa tematica cfr. M. G. Profeti, "Escondere el galan", "taparse la dama". *Strategie dell'occultamento, strategie della scrittura nella commedia "de capa y espada"*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 121-142; M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

l'ha confinata a Cuma, mentre nel dramma spagnolo lo ama sinceramente.<sup>54</sup> Un'altra differenza tra i tre drammi risiede nell'identità professata dal principe alla nobildonna: il principe in ogni caso mente per prudenza, e solo pochi versi dopo scoprirà di esser stato avveduto, dal momento che la sua ospite è la sorella della vittima.

### I *plot* a confronto [2/3]



All'altezza dell'atto II del libretto inizia uno sgranamento delle relazioni dirette tra i tre drammi. In questa seconda porzione del testo di Adimari due soli nodi drammatici giungono direttamente da Calderón, (*j*) e (*l*):

*j*) La nobildonna scopre di esser stata incaricata di custodire nel proprio castello l'omicida (si tratta in realtà del villano catturato per errore).

*l*) Nel castello il principe incontra il suo servo giunto assieme al prigioniero. Si aggiornano sugli accadimenti.

Il nodo (*j*), in cui la nobildonna si mostra innamorata del vero principe (senza conoscerne la reale identità) si divide invece in due scene distanti tra loro (II.2 e II.9): nuovamente il librettista mette in atto quel processo di parcellizzazione dei nodi drammatici che nel secondo atto troviamo anche tra II.5 e II.10. In queste due scene si dilaziona il contenuto delle scene II.[6] del dramma spagnolo e III.2 di quello francese (*k*):

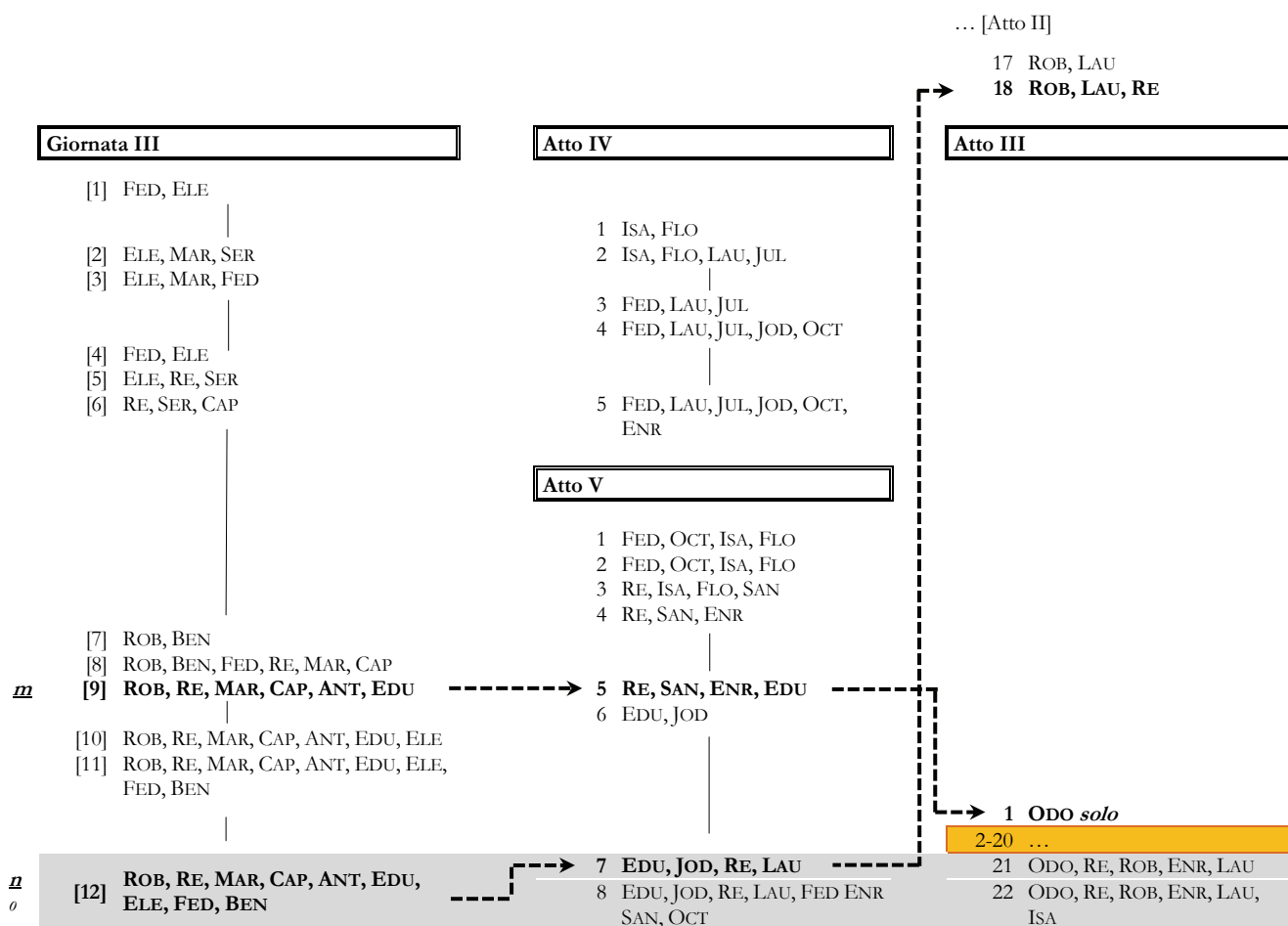
*k*) Il vero principe è incaricato di fare da custode al prigioniero.

<sup>54</sup> È probabile che Corneille necessitasse di attribuire al fratello della nobildonna un carattere negativo per poterne giustificare l'omicidio o perlomeno per mitigare la colpa del principe di Sicilia. Adimari non modificherà questo assetto, che approda immutato nel *Carveriere*.

Il principe diventa “carceriere di sé medesimo” più o meno nella prima metà del secondo atto, ma, da questo punto in poi, a parte due corrispondenze dirette tra Corneille e Adimari,<sup>55</sup> il dramma per musica di Adimari devia dal seminato e il librettista reinventa totalmente il *plot* per il terzo atto.

### II.3 Atto terzo: un dramma nel dramma

#### I *plot* a confronto [3/3]



Come mostro qui nello schema, il secondo atto del dramma di Adimari termina col penultimo nodo drammatico dei drammi spagnolo e francese (n) in cui lo scambio di persona è svelato, il prigioniero è riconosciuto come zotico, il carceriere come principe. Tale agnizione, base per lo scioglimento dell'azione sia in Calderón sia in Corneille, serve ad Adimari per impostare il terzo atto su una vicenda inedita (sintetizzata nello schema dalla casella arancio: 19 scene prove di qualsiasi connessione con gli altri drammi). Al riconoscimento dell'identità del carcerato e del carceriere, il Re, al contrario di quanto succede nei due drammi precedenti, non decide di dare in mano sua figlia al principe semplicemente perché si è mostrato gentile e all'altezza della principessa

<sup>55</sup> Si tratta dei due incontri “galanti” del sempliciotto: il primo con la nobildonna che regge il castello (FR III.3; IT. II.10), il secondo con la principessa di Napoli (FR III.6; IT II.16).

(vuoi per i suoi modi vuoi per nobiltà di sangue). Egli, anzi, inviperito dall'imbroglio, ne proclama la condanna a morte. Adimari nella scena II.18 condensa quanto gli autori precedenti avevano appositamente collocato in fine d'opera: per un dramma in musica non si poteva accontentare di un *plot* incentrato sullo scambio di persona che si scioglie nell'ultima scena. Il librettista punta verso la messinscena di eventi più forti, di momenti più «affettuosi» da tradurre in musica. L'unico elemento calderoniano che permane nel terz'atto del *Carceriere di sé medesimo* è l'uscita in scena del fratello del principe, il secondogenito del re di Sicilia (m):

m) Il fratello del principe giunge al castello della nobildonna per liberarlo.

Questi nel dramma spagnolo e in quello francese fa pressioni sul Re e permette l'agnizione finale, mentre in Adimari la sua funzione è quella di attentare alla vita dell'antagonista del principe. Come si evince dallo schema, per la creazione del terzo atto Adimari rinuncia praticamente a tutto ciò che accade nella terza giornata di Calderón e negli atti quarto e quinto di Corneille.

Offro qui di seguito una sintesi sinottica (estratta dall'Appendice 10) di quanto accade nel testo spagnolo e in quello francese per poi mettere a fuoco le strategie drammatiche di Adimari in questo punto del dramma.

*El guardarse a sí mismo*

Pedro Calderón de la Barca (1651)

*Le geôlier de soi-même*

Thomas Corneille (1655/6)

Il simbolo › indica i punti del <i>plot</i> in cui gli eventi del dramma spagnolo corrispondono a quelli del dramma francese.	
Giornata III	
<p><b>[Scena prima]</b></p> <p>[Foresta davanti al castello di Belflor.]</p> <p>FEDERICO, ELENA<sup>56</sup></p> <p>Il principe (in un <i>escalation</i> di menzogne) racconta alla nobildonna di aver ascoltato la principessa e il carcerato parlare tra loro in prigione. Le dice che lei lo voleva liberare, ma questi ha rifiutato per una questione d'onore. Dopo aver intimato alla nobildonna di non credere a quanto la principessa le racconterà entra.</p>	
	Atto IV
	<p><b>Scena prima</b></p> <p>ISABELLE, FLORE</p> <p>La nobildonna confessa alla sua confidente l'amore che prova per il carceriere. Sebbene si spacci per Leonard, orafo di Firenze, lei sospetta che in realtà sia il secondogenito del re di Sicilia, sia per le sue buone maniere, sia per il fatto che è molto legato al servo del principe prigioniero, sia perché ha tanto insistito perché il prigioniero chiedesse la mano della principessa al re, facendosene diretto ambasciatore. La serva le risponde che il re ha acconsentito al matrimonio tra i due principi per salvare il regno dalla guerra imminente.</p>

<sup>56</sup> Indico con il maiuscolo i personaggi che parlano, in corpo tondo quelli in scena ma muti.

<p style="text-align: center;"><b>[Scena seconda]</b></p> <p style="text-align: center;">MARGARITA, ELENA, SERAFINA</p> <p>La principessa dice alla sua serva che il re suo padre è appena arrivato per vedere come sta. Le ingiunge di raccontargli del suo amore per il principe (in realtà la serva ha già spifferato tutto ma lei non lo sa).</p> <p>La principessa confessa alla nobildonna che ama il principe di Sicilia, così questa, convinta che la cugina stia parlando del sempliciotto carcerato (di cui ha solo sentito parlare perché ancora non l'ha visto), confessa di amare il carceriere. La principessa scopre che la nobildonna, sua cugina, ama il suo amato.</p> <p>L'una rimprovera l'altra per il suo amore di basso profilo (la principessa mente sapendo che il carceriere è tutt'altro che un uomo di bassa estrazione sociale).</p> <p>La nobildonna entra e la principessa si mostra gelosa.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena seconda</b></p> <p style="text-align: center;">LAURE, ISABELLE, Julie, Flore</p> <p>La principessa e la nobildonna parlano del re e di quanto vuole fare con il prigioniero dal momento che, per i suoi modi da zotico, teme che non sia il vero principe.</p>
<p style="text-align: center;"><b>[Scena terza]</b></p> <p style="text-align: center;">FEDERICO, MARGARITA, ELENA in disparte</p> <p>La principessa fa una sfuriata di gelosia al principe (il quale tra l'altro non è colpevole di nulla), e questi chiarisce di non aver mai corrisposto alle <i>avances</i> della nobildonna.</p> <p>Quest'ultima in disparte, non vista, capisce la situazione: il vero principe di Sicilia è il carceriere e la principessa ama lui, non il carcerato.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena terza</b></p> <p style="text-align: center;">FEDERIC, LAURE, Julie</p> <p>La principessa dice al principe che la nobildonna lo ama. Lui lo sa già, e entrambi temono che la donna non sia molto convinta della menzogna che lui le ha raccontato in merito ai suoi natali di bassa levatura.</p>
<p style="text-align: center;"><b>[Scena quarta]</b></p> <p style="text-align: center;">FEDERICO, ELENA</p> <p>La nobildonna si mostra e aggredisce il principe più perché rifiuta il suo amore che per aver ucciso l'amato fratello.</p> <p>Egli, appellato «alcaide de ti mismo» dalla nobildonna, le mente nuovamente dicendole di essere non il principe ma un suo amico, il «duca di Mantova», e, sebbene non la ami, ha tenuto fede al suo giuramento mantenendo in prigione il principe.</p> <p>Lei, cieca di gelosia, minaccia di dire tutto al re.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena quarta</b></p> <p style="text-align: center;">FEDERIC, LAURE, JULIE, OCTAVE, JODELET, Guardie</p> <p>Il sempliciotto è portato al cospetto del carceriere e della principessa.</p> <p>Lei sta nuovamente al gioco e finge di amarlo. Questi, ringalluzzito, dimostra di ricambiare. Nel mentre il carceriere parla al suo posto con parole di doppio significato.</p>

<p><b>[Scena quinta]</b></p> <p>RE, ELENA, SERAFINA</p> <p>La nobildonna all'arrivo del re gli chiede vendetta contro il traditore. Il sovrano ha appena parlato con la serva della principessa e dice di sapere già tutto (in realtà l'identità del carceriere gli è sconosciuta). Lei entra.</p> <p>Il re, nonostante tutto, decide di dare in mano al principe sua figlia, per amor suo e per la salvezza del regno.</p>	
<p><b>[Scena sesta]</b></p> <p>RE, CAPITANO, poi MARGARITA</p> <p>Il capitano esce in scena e avvisa gli astanti dell'imminente arrivo dell'esercito siculo capitanato dal fratello del "principe" incarcerato.</p> <p>Il re espone il suo piano (maritare la figlia col principe), ma non ne è convinto a causa della stoltezza dimostrata in pubblico dal prigioniero.</p> <p>Inventa uno stratagemma: vuole vedere se davanti all'amore ricambiato della principessa lo zotico si dimostra degno di lei.</p> <p>La principessa esce in scena e accetta di incontrare il prigioniero: tutto rientra nei piani suoi e del principe/carceriere.</p>	<p><b>Scena quinta</b></p> <p>ENRIQUE, LAURE, Julie, FEDERIC, JODELET, Octave, Guardie</p> <p>›</p> <p>Il sempliciotto, convinto ormai di essere il principe di Sicilia, non sa che farsene di questo avviso: vuole rimanere prigioniero per sempre e non si cura di alcun esercito. Il principe/carceriere dice di nascosto al suo servo di andare a Gaeta per ingiungere alle armate siciliane di fermarsi.</p>
	<p><b>Atto V</b></p>
	<p><b>Scena prima</b></p> <p>FEDERIC, OCTAVE, poi Isabelle, FLORE</p>
	<p>Il servo del principe torna dai campi militari di Gaeta. L'esercito si è fermato e invierà un'ambasciata al castello capeggiata nientemeno che dal fratello del principe. Questi però non sa che suo fratello vive in libertà: il servo non glielo ha potuto dire a causa della presenza dei messi del re che lo accompagnavano.</p>
	<p>La nobildonna e la sua serva sentono il discorso dei due e si avvicinano.</p>
	<p><b>Scena seconda</b></p> <p>FEDERIC, Octave, ISABELLE, Flore</p>
	<p>La nobildonna ha capito (erroneamente) che il carceriere è il secondogenito del re di Sicilia, ma è furibonda col sempliciotto (che lei crede essere il principe) per le ingiurie che le ha indirizzato nella scena III.3. Il carceriere le chiede pietà per il prigioniero, e Lei acconsente, ma solo per amor suo.</p>



	<p><b>Scena terza</b></p> <p>RE, ISABELLE, Flore, Sanche, sèguito</p> <p>La nobildonna parla col re. Questi vorrebbe farla sposare col principe prigioniero, ma lei si dice innamorata di suo fratello e gli comunica che appoggia l'unione della principessa e del prigioniero.</p>
	<p><b>Scena quarta</b></p> <p>RE, ENRIQUE, Sanche, sèguito</p> <p>Il re si sfoga con l'ufficiale. I suoi piani sono falliti e sembra che ormai nulla si possa fare per evitare il matrimonio tra sua figlia e il principe/zotico. Attendono l'arrivo dell'ambasciatore dell'esercito siciliano: in realtà si tratta del fratello del principe.</p>
<p><b>[Scena settima]</b></p> <p>ROBERTO, BENITO, UN MUSICO e Musicisti in scena</p> <p>Scenetta comica sul risveglio del sempliciotto con i musici e l'assistenza del servo del principe.</p> <p>Lo zotico indugia a guardare fuori dalla finestra e pensa alla sua vita prima dell'inaspettata cattura, ma si riprende subito perché preferisce il suo stato attuale: «no me va muy mal con ser   fray Francisco de Sencilla» (nome nobiliare autoconferitosi).<sup>57</sup></p> <p>Si lamenta con il servo del principe per come lo tratta: davanti agli altri lo serve, ma quando sono soli lo sprezza e lo maltratta: pensa di vendicarsi dei soprusi.</p>	
<p><b>[Scena ottava]</b></p> <p>FEDERICO, ROBERTO, BENITO, poi RE, MARGARITA, CAPITANO</p> <p>Il re, il carceriere e la principessa non credono ai propri occhi: il sempliciotto in un primo momento si comporta con dignità e eleganza, ma subito dopo si vendica dei maltrattamenti subiti dal servo e lo percuote. In un dialogo col re gli dice di non aver alcun fratello, mentre il sovrano gli parla dell'attacco imminente delle truppe siciliane, capeggiate dal fratello del principe.</p> <p>La principessa di Napoli finge di amarlo e di trovare in lui tutte le qualità che il padre non riconosce. Il re si oppone al matrimonio: la figlia non sposerà un uomo così «rústico».</p> <p>Il capitano giunge ad annunciare l'ingresso dell'ambasciatore nella sala. Il principe e il suo servo temono che l'inganno sia destinato ad essere svelato, la principessa attende in ansia, il sempliciotto si allontana per mangiare qualcosa, il re va ad accogliere il legato. Tutti entrano.</p>	

<sup>57</sup> Su questo passo cfr. M. G. Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento* cit., pp. 177-178.

<p><b>[Scena nona]</b></p> <p><i>[Esterno del castello.]</i></p> <p>RE, MARGARITA, ROBERTO, Capitano, EDUARDO, ANTONA, Labrador, poi Soldati</p> <p>L'ambasciatore giunto al castello è il secondogenito del re di Sicilia in persona. Questi chiede la liberazione del principe, e discute col re sul valore di suo fratello. Il re, per assicurargli che il fratello è ancora vivo, comanda che si mostri assieme al carceriere sui merli della torre.</p>	<p><b>Scena quinta</b></p> <p>RE, Enrique, Sanche, EDOUARD, JODELET, sèguito del re e d'Edouard</p> <div data-bbox="756 356 1383 481" style="border: 1px dashed black; height: 56px; margin-top: 10px;"></div> <p>Il re vuole che i due fratelli si possano parlare in libertà e fa in modo che il nuovo arrivato rimanga solo con il prigioniero.</p>
<div style="background-color: #cccccc; height: 83px;"></div>	<p><b>Scena sesta</b></p> <p>EDOUARD, JODELET, sèguito</p> <p>Incontro comico tra i due: lo zotico prigioniero è convinto di parlare a suo fratello.</p>
<p><b>[Scena decima]</b></p> <p>RE, Margarita, Roberto, Capitano, ELENA, Eduardo, Antona, Labrador</p> <p>La nobildonna si lamenta col re per la sua decisione di liberare il principe e darlo in sposo alla principessa invece di condannarlo a morte per aver ucciso suo fratello. Inganna il re: gli dice di volere in sposo il «Duca di Mantova» che si trova nei paraggi e il re le promette che sarà suo entro sera.</p>	<div style="background-color: #cccccc; height: 152px;"></div>
<p><b>[Scena undicesima]</b></p> <p>RE, MARGARITA, Roberto, ELENA, EDUARDO, Capitano, LABRADOR, ANTONA FEDERICO, BENITO (<i>dalla torre</i>)</p> <p>Azimut dell'inganno: - dai piedi della torre il secondogenito di Sicilia parla con il carceriere suo fratello, ma tutti pensano che stia parlando con il prigioniero; - il carceriere risponde con parole «di doppio senso per tutti e due», così il re pensa che stia parlando al posto del prigioniero; - da lontano il sempliciotto e la sua compagna si riconoscono a vicenda; - il sempliciotto e il carceriere rientrano nella torre. Sotto richiesta del secondogenito del re di Sicilia il re ritratta la sua posizione e dà al prigioniero la <i>chance</i> di dimostrare di non essere stolto e poter sposare la principessa.</p>	<div style="background-color: #cccccc; height: 270px;"></div>
<p><b>[Scena dodicesima]</b></p> <p>RE, FEDERICO, MARGARITA, Roberto, EDUARDO, ELENA, Capitano, BENITO, Antona</p> <p>Lo stolto è accompagnato fuori dal castello. Il fratello del principe lo misconosce come suo fratello. Il re fa chiamare il carceriere. La nobildonna dice che si tratta del «Duca di Mantova» e il re capisce che c'è sotto un inganno.</p>	<p><b>Scena settima</b></p> <p>RE, Laure, EDOUARD, JODELET, sèguito, GUARDIE [I]</p> <div data-bbox="756 1852 1383 1948" style="border: 1px dashed black; height: 43px; margin-top: 10px;"></div> <p>Il re capisce che c'è sotto un inganno.</p>

### Scena ottava

RE, FEDERIC, LAURE, EDOUARD, Enrique, Sanche,  
OCTAVE, JODELET, sèguito

Il principe si rivela in quanto tale e si scioglie l'equivoco: il sempliciotto era una copertura dettata dallo scambio di persona.

»

Alla lettura di questa doppia sintesi emerge chiaro un dato: Adimari semplifica il *plot* per mettere in scena un percorso drammatico più definito e meno intricato. Il groviglio creato attorno al trio principessa-principe-nobildonna e all'articolata gelosia reciproca delle due giovani aristocratiche viene totalmente evitato dal librettista, mentre è gestito da Calderón e Corneille col reiterarsi dell'equivoco (là dove in Spagna la nobildonna alla fine crede che il carceriere sia il Duca di Mantova, in Francia pensa si tratti del fratello del principe). A partire dal terz'atto Adimari non vuole più equivoci e gelosie in scena, ma disperazione e colpi di scena. Per questo motivo il principe diventa fulcro attorno al quale si muove la macchina delle azioni dei personaggi, ed è da questo punto in avanti che il ruolo del sempliciotto Don Girone diventa meno importante, in quanto perde il suo status di "doppio" del protagonista, e scompare improvvisamente dalla scena (apparirà solo in III.14 e III.15).

Nel grafico che segue mostro l'alternarsi dei nuovi nodi drammatici a seconda dell'uscita in scena di quattro personaggi nel dramma di Adimari: il fratello del principe, Odoardo (in rosso), la principessa Laura (in giallo), la nobildonna Isabella (in verde), Don Girone (in viola). I trattini verticali, alla cui destra sono segnati i numeri di scena, rappresentano forfettariamente dieci versi di libretto.

Il primo riquadro rosso indica l'uscita in scena di Odoardo: questi decide di restare a Cuma e la sua funzione sarà quella di attentare alla vita del Re nella scena 19. In questo modo Adimari dà occasione al principe Roberto di salvare il sovrano (come un vero e proprio *deus ex machina*) e meritarsi così il suo perdono e la mano della figlia. Il personaggio di Odoardo, da razionale e diplomatico nei testi di Calderón e Corneille diventa violento e vendicativo nel dramma di Adimari. La sua scelta di uccidere il Re è fondamentale per la creazione del punto di massima tensione drammatica che scioglierà definitivamente le riserve del Re e condurrà al lieto fine.

I riquadri in giallo rappresentano invece i momenti di stallo drammatico in cui esce in scena Laura. Adimari fa in modo che il Re ricatti la figlia promettendole la vita dell'amato in cambio del suo impegno a non amarlo più. Lei è combattuta e, di volta in volta: prova a convincere il padre (III.4), si lamenta con il principe Roberto (III.9), minaccia di suicidarsi (III.10), infine vede il tutto risolversi grazie al tentato (e sventato) omicidio.

1	
2	Odo. incontra Ott.; questi gli ingiunge di scappare, ma lui vuole salvare Rob.: non lascerà Cuma.
3	
4	Lau. chiede al Re di liberare Rob.: lui acconsente a patto che lei cessi d'amarlo. Lau. prova ad opporsi, il Re la manda da Rob. per decidere il da farsi.
5	
6	Isa. confessa a Flo. di amare Rob.. Flo. consiglia a Isa. di liberare il prigioniero e chiedergli amore in cambio.
7	
8	
9	La situazione tra i due principi è in stallo: Lau. non vuole che Rob. muoia, Rob. non vuole vivere senza l'amore di Lau..
10	Il Re si reca alla prigione per avere notizie sulla decisione dei principi. Lau. minaccia di suicidarsi.
11	Isa. va nella cella di Rob..
12	Isa promette libertà a Rob. in cambio dell'amore, Rob. acconsente allo scambio (!).
13	
14	D. Gir. cerca Ott. ma trova Les. che gli spiega che il principe sta per essere ucciso: lui teme di essere in pericolo e Les. gli dice che la guerra è alle porte.
15	Enr. vuole liberare D. Gir., ma questi continua a dire di essere Rob. e di non voler lasciare il lusso della sua cella.
16	Isa. indica a Rob. un'imbarcazione per fuggire.
17	Rob. chiede ad Amore di farlo innamorare di Isa.
18	Ott. ha condotto Odo. nel giardino del castello. Odo. vuole uccidere il Re.
19	Odo. attacca il Re, Rob. lo blocca.
20	Il Re chiama le guardie. Odo. è arrestato, ma per gratitudine per il gesto di Rob. il Re lo fa liberare.
21	Il Re concede la mano di Lau. a Rob..
22	Isa. si lamenta: Rob. le aveva promesso amore e regno. Rob. unisce Isa. a Odo. e cede loro il suo diritto a regnare in Sicilia.

Tutt'altro valore hanno le scene (in verde) in cui compare Isabella. A parte la confessione del suo amore per il principe prigioniero alla dama Flora (III.6), vediamo la nobildonna sfidare le decisioni del sovrano e liberare il principe (III.12). Si tratta di un ulteriore colpo di scena, vuoi perché Roberto si trova improvvisamente libero, vuoi perché i termini del contratto verbale tra i due sono abbastanza impegnativi: lo libererà solo se le promette il regno e l'amore. Inutile a dirsi, sebbene a fine dramma neghi di averlo fatto,<sup>58</sup> il principe le promette quanto chiede pur di svignarsela dalla prigione e dalla condanna a morte.

Alla fine (III.22) manterrà la parola dandola in moglie al fratello e cedendo a lui il suo diritto al trono. Il nodo drammatico della *liaison* tra il principe e la nobildonna è del tutto inedita. Adimari mina le fondamenta del dramma spagnolo e di quello francese: allontana per un attimo i due principi, creando una fase di forte instabilità drammatica. Come esporrò più avanti nel Capitolo IV (nel passo inerente alla funzione delle arie nel *Carceriere*), questa tecnica della sospensione fa parte delle risorse drammaturgiche di Adimari per il dilatamento e l'ispessimento della tensione drammatica in scena. Il librettista ne fa un uso evidente anche in questo punto, là dove la tensione accumulata nelle prime dodici scene del terz'atto giunge all'acme. Il fratello del principe è sbarcato a Cuma per uccidere il Re, la principessa ha appena minacciato di suicidarsi e il protagonista si innamora "a comando" della nobildonna cumana: è questo il momento in cui Adimari sospende tutto con due scene (III.14-15) in cui Don Girona fa la sua ultima comparsa in scena. Chiacchierando col servo di Laura Lesbino e con il cavaliere Enrico, il povero stolto, sebbene la verità sia ormai nota a tutti, continua

<sup>58</sup> IT III.22, v. 2049, ROBERTO «Promisi il regno, è ver, ma il cuor non mai».

a credere di essere il principe di Sicilia, ma soprattutto non ha nessuna intenzione di lasciare la prigione perché dorme e mangia come non ha mai fatto nella sua vita.

Alla lettura del terzo atto del *Carceriere*, se lo paragoniamo ai passi corrispondenti del *Guardarse a sí mismo* e *Le géôlier de soi-mesme*, ci si trova di fronte a un piccolo dramma nel dramma: è come se il poeta avesse deciso di esprimersi liberamente e dare un senso tutto personale al testo di Corneille scelto dall'Accademia degli Infuocati. In questa considerazione non si può certo prescindere dal ricordare che al libretto del *Carceriere* aveva precedentemente lavorato Ottavio Ximenes Aragona,<sup>59</sup> ma non sappiamo se tra le mani di Adimari giunsero i suoi materiali, né di quale entità fossero: allo stato attuale delle nostre conoscenze, non avrebbe alcun senso provare a stabilire *opere ingenii* quali siano state le scelte dell'uno e quelle dell'altro.

---

<sup>59</sup> Cfr. i passi relativi alla committenza del *Carceriere di sé medesimo* nel Capitolo I.

## II.4 I luoghi e i tempi del *Carceriere*

Nel testo spagnolo e in quello francese le mutazioni sceniche non sono mai indicate esplicitamente: lo spazio in cui hanno luogo gli avvenimenti si può solo intuire per mezzo dei riferimenti interni al testo stesso. Il dramma di Adimari è invece corredato di un buon numero di indicazioni sceniche, poste sia in capo alle intestazioni di scena sia tra le *Mutazioni di scene* a p. [XI] del libretto (seppur con qualche variante, come mostro qui di seguito).

Scena	Didascalia scenica	<i>Mutazioni di scene</i> in apertura di libretto (p. [XI])
<b>Atto primo</b>		
I,1-4	<i>Bosco chiuso per ogni parte.</i>	<i>Bosco chiuso.</i>
I,5-11	<i>Campagna deliziosa con la veduta del castello di Cuma.</i>	<i>Campagna deliziosa con la veduta di Cuma.</i>
I,13-17	<i>Camera regale nella corte di Napoli.</i>	=
<b>Atto secondo</b>		
II,1-6	<i>Giardino regale dentro il castello di Cuma.</i>	<i>Giardino regale in Cuma.</i>
II,7-12	<i>Appartamenti d'Isabella in Cuma.</i>	<i>Appartamenti d'Isabella.</i>
II,13	<i>Sala regia nel castello di Cuma.</i>	
II,14-18	<i>Camere destinate per carcere a Don Girone.</i>	=
		[II,17-18] <i>Cortile.</i>
<b>Atto terzo</b>		
III,1-2	<i>Campagna amena dintorno a Cuma.</i>	<i>Portici ed abitato nella città di Cuma, se ben per errore a suo luogo dice "Campagna amena".</i>
III,3-5	<i>Appartamento del Re.</i>	
III,6-7	<i>Appartamento d'Isabella.</i>	
III,8-13	<i>Prigione.<sup>60</sup></i>	<i>Prigione di Roberto.</i>
III,14-15	<i>Cortile.</i>	
III,16-22	<i>Giardino delizioso.</i>	<i>Giardino con archi di cedri.</i>

Fatte salve le scene I.13-17 ambientate a Napoli nelle camere del Re, l'intera vicenda ha luogo a Cuma e più precisamente nel castello in cui Sicardo ha relegato la sorella Isabella, là dove il Re decide che il prigioniero verrà tenuto in custodia.

Le mutazioni sceniche che si trovano lungo il libretto sono in tutto tredici, sei indicanti un'ambientazione d'esterno (in verde) e sette d'interno (in arancio), ed è molto probabile che corrispondano alle indicazioni originali di Adimari. Quest'affermazione è supportata dalle differenze

<sup>60</sup> Come Romagnoli riporta nel suo lavoro dedicato all'argomento, la prigione è un *topos* drammaturgico presente nel melodramma già a partire dal 1642 (dal *Sidonio e Dorisbe* di Francesco Melosio per la musica di Nicolò Fontei, cfr. F. Melosio, *Sidonio e Dorisbe*, Venezia, G. B. Surian, 1642, pp. 88-97, scene III.6-9). La studiosa, tra le opere che prevedono almeno una scena di prigione, cita il *Carceriere di sé medesimo* nella versione viennese del 1702 (definita «pasticcio» con la partecipazione di «Burnacini»). Cfr. A. Romagnoli, «Fra catene, fra stili e fra veleni...» ossia *Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995, pp. 21, 328.

che intercorrono tra le ambientazioni apposte in calce alle intestazioni di scena e la lista delle *Mutazioni di scene*.

Innanzitutto in questa lista riassuntiva posta all'inizio del libretto le mutazioni sceniche diminuiscono da tredici a dieci, e, benché nella sostanza non si presentino grosse differenze, assistiamo a una semplificazione dell'impianto scenografico. La *Sala regia nel castello di Cuma* della scena II.13 viene soppressa, in modo da poter utilizzare gli *Appartamenti d'Isabella* dalla scena II.7 alla II.14.<sup>61</sup> Nel libretto il poeta intendeva dare una connotazione visiva differente alla scena in cui il Re, giunto a Cuma, è aggiornato dal capitano Enrico sul comportamento del prigioniero, ma in sede d'allestimento si è visto bene di economizzare, così la vista d'interno delle scene II.7-12 rimane in scena fino alle *Camere destinate per carcere a Don Giron* della scena II.14.

Un'altra variante della lista delle *Mutazioni di scene* si trova alla fine dell'atto secondo, con l'aggiunta di un *Cortile*. Quest'indicazione è assente nel corpo del libretto, dal momento che le *Camere destinate per carcere a Don Giron* (presenti sia nella lista del paratesto sia nel dramma) sono l'unica ambientazione possibile per le scene II.14-18.

II,14		OTT	D. GIR	
II,15	ROB	OTT	D. GIR	
II,16	ROB	OTT	D. GIR	LAU
II,17	ROB			LAU
II,18	ROB			LAU RE

Come mostro nello schema qui sopra, in queste cinque scene la *liaison des scènes* non viene mai meno: è improbabile che la scenografia si cambi a vista senza che i personaggi entrino in scena. Una tale soluzione scenotecnica sarebbe stata giustificabile in una scena di terremoto o di magia, ma non nel caso di un passaggio da una prigione a un cortile. Ciononostante la mutazione scenica *Cortile* (previa la chiusa momentanea del sipario) potrebbe esser servita per distinguere le scene in

<sup>61</sup> A questa mutazione scenica Adimari aveva fatto coincidere appositamente l'interruzione della *liaison des scènes* con l'entrata del principe Roberto e del servo Ottavio al termine della scena II.12, e l'uscita del Re e di Enrico nella II.13. È per un'oculata scelta drammatica che Adimari infrange la continuità dei personaggi ottenuta a mezzo della *liaison des scènes*. Oltre ai punti in cui occorre il cambio di scenografia e dunque la chiusa del sipario, i casi in cui ci troviamo di fronte a questo fenomeno sono in tutto cinque. I due casi del primo atto (tra I.3 e I.4, tra I.10 e I.11) segnano l'avvicinarsi sulla scena del principe e dello zotico che ne prenderà il posto. In questi due momenti l'infrazione della *liaison des scènes* permette un avvicinarsi dei due personaggi che profuma d'inseguimento: l'uno esce in scena sempre un secondo dopo che l'altro se ne è andato. Tra II.3 e II.4 Adimari segue lo stesso principio: nel *Giardino regale dentro il castello di Cuma* si alternano, senza incontrarsi, i due principi amanti Roberto e Laura, ignari di trovarsi entrambi a Cuma. Il caso tra III.10 e III.11 ha una connotazione lievemente differente rispetto ai precedenti. Senza un cambio di scena assistiamo in *Prigione* al dialogo tra Re, Laura e Roberto, e all'uscita (III.11) di Isabella che canta un'aria («Nel dolce martire») senza riuscire però a vedere Roberto (alla fine del pezzo si chiede, infatti: «il sospirato amante, | e dove a me si cela?»). In questo caso Isabella entra in prigione in un momento in cui Roberto è lontano (per pensare che lui non la senta e non la veda dobbiamo immaginare che il protagonista sia al buio addormentato in scena o che la cella sia molto ampia e sfondi le quinte); a un certo punto però il carcerato, in scena o fuori che fosse, si palesa e può avere inizio la scena III.13. L'ultima occorrenza, tra III.17 e III.18, segna un nuovo inseguimento tra personaggi che il destino (o, forse meglio, il librettista) decide che sia ancora troppo presto perché si incontrino. Roberto, nel *Giardino delizioso*, sta per fuggire, quando, entrato in scena, è seguito a ruota dal servo e da Odoardo che progetta di tendere l'agguato al Re: anche in questo caso la tensione drammatica aumenta con l'infrazione della *liaison des scènes*.

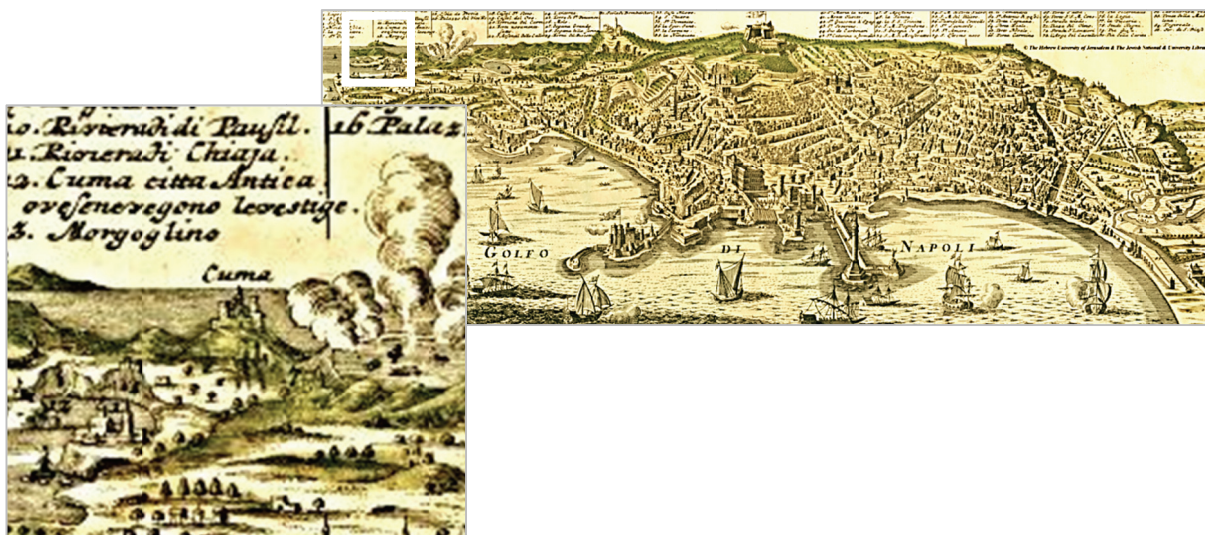


cui Don Girone parla con Ottavio, Roberto e Laura (II.14-16) da quelle in cui i due principi, dapprima soli in scena, si trovano tra i piedi il Re in preda all'ira per l'inganno svelato (II.17-18).

Eloquente è il cambio della mutazione scenica per le scene III.1-2. L'indicazione *Portici ed abitato nella città di Cuma, se ben per errore a suo luogo dice "Campagna amena"* può dare un indizio circa la produzione della tiratura della prima edizione del *Carceriere* (Fi81a):<sup>62</sup> il paratesto deve essere stato stampato dopo il testo del dramma, probabilmente senza l'intervento del librettista.<sup>63</sup> È infatti inverosimile che nel terz'atto Adimari avesse rinunciato spontaneamente alla caratterizzazione delle scene in interno (quelle col Re, III.3-5, o con Isabella, III.6-7), optando per un'ambientazione comune dalla scena III.1 alla III.7. Reputo che tali semplificazioni abbiano avuto luogo appena prima della *performance*, quando cioè le possibilità del teatro e più in generale le esigenze pratiche dell'allestimento avevano già chiarito la fattibilità o meno delle mutazioni di scena proposte dal poeta.

Il *Cortile* indicato nel dramma alle scene III.14-15, a quanto denuncia l'elenco delle *Mutazioni di scene*, scompare in sede d'esecuzione: è probabile che il *Giardino con archi di cedri*, sostituto del *Giardino delizioso* delle scene III.16-22, si installasse dalla scena III.14 sino a fine atto. D'altronde la modifica interviene sulla varietà della *location*, ma non stravolge il significato delle due ambientazioni originali (*Cortile* e *Giardino delizioso*), proponendo un generico esterno in cui collocare le ultime scene comiche di Don Girone, la fuga di Roberto, il tentato omicidio del Re per mano di Odoardo e il lieto fine.

Qui di seguito mostro una mappa a volo d'uccello intitolata *Urbis Neapolis*: si tratta di un lavoro di Johan Baptist Homann dato alla luce a Norimberga nel 1727 ca,<sup>64</sup> in cui si chiarisce la posizione di Cuma (si noti il particolare del castello in cima al colle) in relazione al centro di Napoli. Questi due centri si trovano a 29 chilometri di distanza, dunque si può affermare che l'unità aristotelica di luogo, sebbene non totalmente, sia stata rispettata.



<sup>62</sup> Si veda a proposito il passo corrispondente qui nel Capitolo II.

<sup>63</sup> La fascicolazione del libretto e la numerazione delle pagine rivela l'autonomia dei paratesti rispetto al testo drammatico. Il libretto inizia con un ternione sulla cui seconda carta (non numerata) troviamo la segnatura 3\*, mentre il dramma inizia con la p. 1 del primo di sesterni (tutti con le pagine numerate e segnati A-C<sup>12</sup>) su cui è stampato l'intero testo.

<sup>64</sup> Questo esemplare si trova nel catalogo *online* di Christie's con la segnatura Sale 9280. Lot. 479. Cfr. <[http://www.christies.com/lotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=3841113](http://www.christies.com/lotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3841113)>.



Il riconoscimento di una certa omogeneità nel trattamento dei luoghi dell'azione stimola nondimeno alcune considerazioni in merito all'unità di tempo. Nel libretto le indicazioni inerenti lo svolgersi cronologico della vicenda sono abbastanza numerose: provo qui a ripercorrerle una per una per tentare di chiarire i termini cronometrici del *Carceriere*.

A fine libretto, Odoardo ci informa del fatto che la vicenda ha luogo in estate,<sup>65</sup> mentre la durata dei fatti rappresentati in scena si può desumere da alcuni indizi sparsi qua e là lungo il dramma. All'inizio dell'opera Isabella afferma che la giostra napoletana indetta dal Re inizia al mattino:

Per intender novella | della pomposa giostra | al primo raggio del nascente albore | un  
mio fedele alla città mandai: | col suo presto ritorno, | prima che in mar tramonti il dì  
sereno, | quel tanto ch'avverrà sia noto appieno.<sup>66</sup>

La città di Cuma, dove Isabella risiede, dista da Napoli a meno di un'ora di cavallo, dunque la giostra deve essere iniziata al mattino, e in mattinata deve essersi consumato l'omicidio di Sicardo. Roberto, infatti, dopo l'omicidio «a gran passi del suo destriere dilungatosi alquanto dalla città, si condusse in un bosco ameno non lungi al castello di Cuma»<sup>67</sup> e Isabella, al vedere Enrico di rientro da Napoli con la notizia del misfatto canta: «E così tosto, amico, | terminò l'apparato | d'ogni pompa guerriera?». <sup>68</sup>

Poche scene dopo, Don Girone saluta con un «Buon giorno» i soldati che poi lo arresteranno,<sup>69</sup> ma è Isabella che stabilisce la breve durata del torneo con il suo:

Nel girar di poch'ore | altri il fratel m'uccide, | altri qui giunge ad impiagarmi il core.<sup>70</sup>

Dal momento in cui la vicenda si sposta a Napoli (da I.13 a fine atto) fino alla scena II.11 non si trova nel libretto alcun riferimento cronologico. Entro la fine del primo atto troviamo Don Girone e Ottavio a Napoli (entrambi catturati nei pressi di Cuma e portati al cospetto del Re) e nuovamente a Cuma nella scena II.10, e così pure la principessa Laura, a Napoli nella scena I.17, è a Cuma nella scena II.4.

Questi spostamenti Cuma→Napoli→Cuma, premettendo che il viaggio tra le due città è di breve durata, potrebbero aver avuto luogo nel giro di quattro o cinque ore, il che coinciderebbe con quanto si evince da una frase di Don Girone, che nella scena II.11 dice a Ottavio: «A riposar men vado; intanto il cuoco | metta all'ordin da cena».<sup>71</sup> La richiesta della cena viene esaudita e Ottavio nella scena II.15 afferma che «La mensa è preparata».<sup>72</sup> Nell'atto secondo le ore di luce stanno per volgere al termine, ma ancora nessun personaggio parla di tramonto o di notte, se non

---

<sup>65</sup> IT III.18, vv. 1874-1878 ODOARDO: «Or che del raggio estivo | troppo è l'ardor possente, | l'animo mi predice | che al tramontar del lume | il Re scender qui deva».

<sup>66</sup> IT I.4, vv. 194-200.

<sup>67</sup> Cfr. *Argomento* in L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit., p. [VIII].

<sup>68</sup> IT I.8, vv. 274-276.

<sup>69</sup> IT I.12, v. 425.

<sup>70</sup> IT I.9, vv. 340-342.

<sup>71</sup> IT I.11, vv. 1072-1073.

<sup>72</sup> IT II.15, v. 1183.

Roberto, il quale, conversando con Laura nelle *Camere destinate per carcere a Don Girone* (o nel *Cortile* come denunciano le *Mutazioni di scene*), le dice che fuggirà appena si farà buio:

Mentre il partir m'imponi, | già risolvei dentro al notturno orrore, | scorto dal raggio di  
splendente luna, | fuggir da questi lidi.<sup>73</sup>

Ma il Re scopre l'inganno prima che fugga, e nell'ultima scena del secondo atto canta:

Nel carcere più vile | l'empio da voi si chiuda e, allor che, avvinti | al carro adamantino,  
oltre dell'onde | trarran l'umido piè del sol che nasce | gli anelanti corsieri, | lo  
saettin gli arcieri.<sup>74</sup>

La pena di morte cui è condannato Roberto è prevista per l'indomani mattina,<sup>75</sup> ed è durante l'attesa della pena che si giocano le scene del terzo atto.

Quando Isabella va in carcere a liberare Roberto canta:

[...] Tosto che l'ombra | giunga a toccar la sommità del cielo, | vattene al mar vicino; |  
colà ritroverai fedel nocchiero | che in Sicilia ti guidi.<sup>76</sup>

A metà del terz'atto dunque la notte non è ancora fonda, e questo è confermato di versi di Odoardo che aspetta il Re nel *Giardino delizioso* cantando:

Or che del raggio estivo | troppo è l'ardor possente, | l'animo mi predice | che al tramontar  
del lume | il re scender qui deva, | dietro i lascivi errori | dell'aura molle, a passeggiar  
tra' fiori.<sup>77</sup>

Siamo appena al tramonto quando Odoardo attende alla vita del Re e tutto si risolve con l'omicidio sventato, e il lieto fine per le coppie di Roberto e Laura e di Odoardo e Isabella.

A giudicare da quanto cantano i personaggi in scena, e dalle durate ipotetiche dei trasferimenti Cuma→Napoli→Cuma, la vicenda del *Carceriere* potrebbe cominciare la mattina e finire al tramonto, ma tre versi di Enrico della scena III.15 sconvolgono totalmente queste conclusioni.

Ai vv. 1775-1777, il capitano, informando Don Girone del fatto che il Re lo vuole incontrare e gli vuole parlare,<sup>78</sup> canta: «Forse intender ei [il Re] vuole | chi ti vestì quell'armi | che *ieri* ti spogliasti». Con quel «ieri» Enrico informa lo spettatore che la giostra ha avuto luogo un giorno prima del terzo atto, il che significa che il primo atto inizia e finisce il giorno della giostra, mentre il secondo inizia la mattina del giorno dopo, termina il pomeriggio, mentre le ore serali sono affidate al terzo atto. Fin qui tutto chiaro, senonché quel buco “temporale” privo di riferimenti al tem-

---

<sup>73</sup> IT II.18, v. 1292.

<sup>74</sup> IT II.18, vv. 1322-1327.

<sup>75</sup> L'esecuzione mattutina è confermata anche dai vv. 1369-1370 (III.2) di Ottavio: «l'ira del re sdegnato, | col nuovo lume il prigionier vuol morto».

<sup>76</sup> IT III.16, vv. 1833-1837.

<sup>77</sup> IT III.18, vv. 1874-1880.

<sup>78</sup> Questo ulteriore incontro tra il sovrano e lo zotico non avrà luogo: pare quasi che il poeta abbia “dimenticato” lungo la via il nodo drammaturgico qui preannunciato, ma è anche probabile che l'avesse composto per poi cassarlo più avanti o vederlo tagliato in sede d'esecuzione (comunque prima della stampa dei libretti e prima che il compositore ne musicasse i versi, dal momento che non se ne trova traccia in nessuno dei testimoni – poetici o musicali – dell'opera).

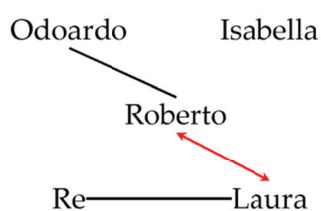
po che scorre (scene I.13-II.11) si trova tra due termini cronologici esattamente coincidenti: la scena I.12 finisce al termine della mattinata, mentre la II.12 comincia a metà pomeriggio/inizio sera. Senza l'indicazione «ieri», dunque, la struttura cronometrica del *Carveriere* parrebbe rispettare la regola classica dell'unità di tempo, ma non deve sorprendere il fatto che quella chiara specificazione riporti il dramma, com'è prevedibile che sia, alla “regola” tutta barocca della varietà.

## II.5 L'amore e la vendetta: i personaggi e l'evoluzione delle loro relazioni

Il tessuto connettivo del dramma del *Carveriere* di Adimari (così come vale per Calderón e Corneille) è il tema dell'amore. Per amore si creano i presupposti perché Roberto rimanga nel Regno di Napoli nonostante l'omicidio di Sicardo, per amore di Laura il principe finisce in prigione e per amore di Isabella è liberato e può salvare il Re dall'ira omicida del principe Odoardo. Il «flutto amoroso» però, per citare il coro finale del dramma (vv. 2081-2084), non si muove sempre regolarmente: per questo motivo Adimari riesce a creare un terzo atto totalmente eccentrico rispetto alla sua fonte francese (e così pure alla spagnola), in cui sono le questioni amorose a tenere le redini delle vicende di Roberto.

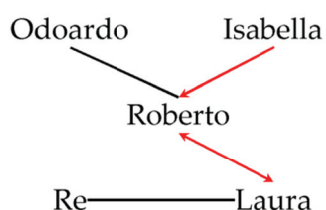
Le relazioni che intercorrono tra i personaggi contribuiscono, attraverso il loro mutare, alla creazione di una “costellazione” che sintetizza nei suoi vari stadi evolutivi quanto avviene in scena. Nei seguenti schemi mostro una possibile visualizzazione del mutare dei rapporti tra i personaggi in scena. Con la freccia indico la direzionalità del sentimento, con la linea continua la stabilità e con la tratteggiata l'instabilità del sentimento, con il rosso l'amore, con il verde l'odio e con il nero i rapporti di parentela.

La prima costellazione rappresenta la relazione che intercorre tra i personaggi all'inizio del dramma: Laura e il Re, così come Roberto e Odoardo sono stretti da legami di parentela, e i due giovani principi si amano vicendevolmente.



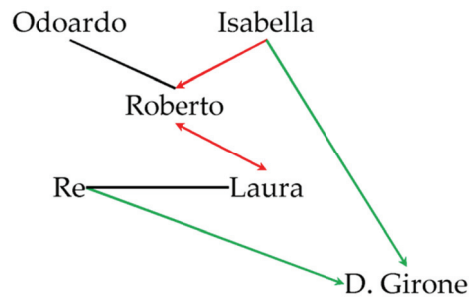
D. Girone

Appena Roberto si presenta a Isabella (I.7) nasce in lei un sentimento d'interesse nei suoi confronti. Questo amore non corrisposto sarà reso esplicito solo nel terzo atto.

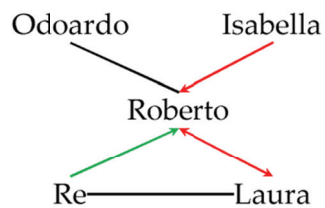


D. Girone

Con la cattura di Don Girone e lo scambio di persona il Re (I.16) e Isabella (II.10) sono convinti che il prigioniero sia l'assassino di Sicardo, dunque questi diventa bersaglio della loro ira, mentre Roberto rimane estraneo alla questione. Questa situazione rimane stabile fino alla fine del secondo atto.

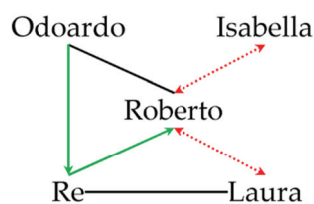


Con la scoperta della vera identità del carceriere Delmiro (Roberto) nella scena II.18 l'odio del Re si canalizza sul vero principe, mentre Isabella cessa di odiare il povero sempliciotto di Gaeta.



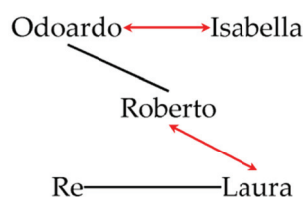
D. Girone

Nel terzo atto esce in scena per la prima volta Odoardo, il cui unico obiettivo a Cuma è quello di uccidere il Re, mentre nel castello, con la decisione di liberare Roberto dal carcere, Isabella mette in moto la prima e unica alterazione nel rapporto tra Roberto e Laura. Il loro legame vacilla dal momento che la principessa di Salerno, in cambio della libertà, chiede a Roberto di amarla. Nella scena III.13, con l'aria di Roberto sulla sua nuova fedeltà a Isabella («Rigor di sventura»), la costellazione dei personaggi assume questa forma:



D. Girone

I due legami in rosso sono entrambi tratteggiati vista la loro instabilità, ma nella III.22 si ritorna a uno stato di equilibrio, corredato dell'assenza di un qualsiasi sentimento negativo in scena.



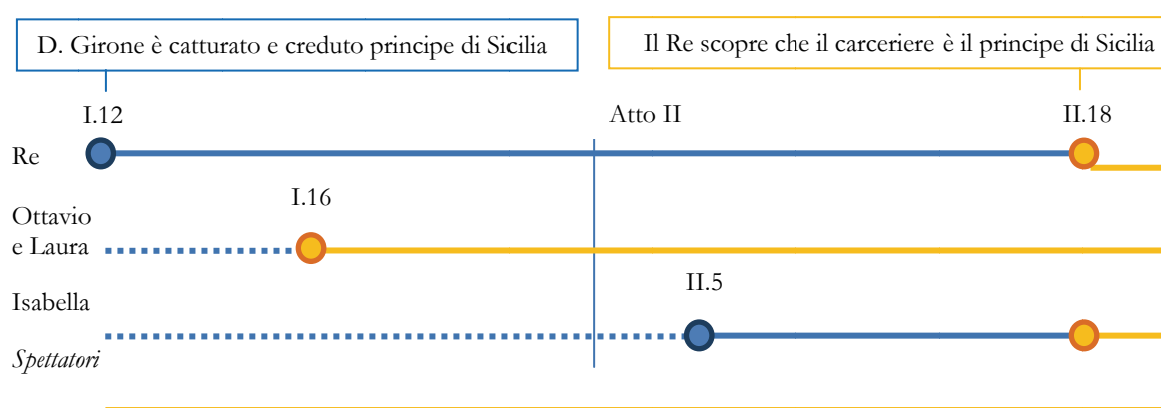
D. Girone

Ora due frecce rosse bidirezionali indicano la reciprocità dell'amore di Roberto per Laura e di Odoardo per Isabella e si può risolvere con il lieto "doppio" fine. La struttura drammatica della doppia coppia (il *Carceriere* ne condivide solo il finale, ma non le ripercussioni sul *plot*) ha successo nella storia del dramma per musica e si stabilizza a Venezia già negli anni '50 con i libretti di Giovanni Faustini, ma se ne riscontrano molti esempi sin dalla letteratura classica.<sup>79</sup>

## II.6 L'equivoco e la lettera

Fondamento della trama è sì l'amore corrisposto e ostacolato dei due principi eredi al trono di Sicilia e di Napoli, tuttavia, almeno nei primi due atti, il nucleo drammatico attorno al quale tutto ruota è lo scambio di persona tra il principe di Sicilia e il cavaliere di Gaeta.

Nello schema sottostante metto in evidenza la sovrapposizione dei differenti stati di consapevolezza dei personaggi in scena in merito allo scambio di persona (escludo i subordinati – tranne Ottavio – e Odoardo che esce in scena solo nel terz'atto) cui aggiungo gli spettatori per evidenziare lo scollamento tra palco e sala del teatro. Con la riga azzurra indico lo stato precedente l'agnizione, con la gialla quello successivo; il tratteggiato indica invece le scene in cui il personaggio di turno non ha ancora saputo che le guardie del Re hanno catturato l'assassino di Sicardo e che lui è il "principe di Sicilia".



<sup>79</sup> Per l'argomento cfr. innanzitutto N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012; P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 147-244 (Roma, Bulzoni, 2003<sup>2</sup>); e J. Glover, *The Peak Period of Venetian Public Opera: The 1650s*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CHI, 1975-76, pp. 67-82.

Allo stato di equilibrio iniziale (Roberto sin dalla scena I.1 si presenta agli spettatori come principe) segue un aggrovigliamento drammatico dovuto allo scambio di persona generato dalla cattura di Don Girone che indossa l'armatura di Roberto trovata nel bosco (I.12):

- il Re e il suo sèguito prendono coscienza dello scambio di persona alla fine del second'atto (II.18);
- Laura e Ottavio sin dal momento in cui Don Girone è portato a Napoli (I.16) si accorgono dello scambio;
- Isabella sin dall'annuncio della cattura dell'omicida (II.5) crede che il principe sia stato imprigionato e scopre la verità solo dopo la scena II.18;
- gli spettatori sanno sin dall'inizio che le guardie del Re catturano Don Girone e non Roberto.

È interessante notare come nel dramma, già a partire dal testo di Calderón, l'agnizione abbia luogo in punti differenti a seconda di chi di volta in volta svela l'inganno. Il *plot* del *Carveriere* non si fonda su un'agnizione condivisa a fine dramma, assistiamo dunque a una sovrapposizione di livelli di consapevolezza, di cui lo spettatore è costante osservatore.

L'elemento drammaturgico dell'equivoco è strettamente legato a quello della lettera: uno dei *tòpoi* del dramma per musica sin dalle origini.<sup>80</sup> In questo caso viene direttamente dal testo calderoniano, e Adimari lo accoglie *in toto*, data l'efficacia, ormai comprovata da anni, di tale espediente drammatico. Ottavio è catturato dalle guardie del Re mentre si reca ad Aversa da Odoardo, fratello del principe, e la lettura della lettera che porta con sé permette di svelare l'identità del cavaliere mascherato che ha ucciso Sicardo nella giostra napoletana. Da quel momento in avanti il principe diventa il destinatario delle ire dei suoi principali antagonisti: il Re e, per certi versi, la nobildonna Isabella.

---

<sup>80</sup> Sulla lettera nell'opera del Seicento cfr. G. B. Glixon, *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, a cura di J. Knowles, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 25-142.

## II.7 *Il Carceriere di sé medesimo*: un'opera comica?

Nel libretto di Adimari Don Girone ha una funzione del tutto eccentrica rispetto, sia al più generale contesto operistico italiano del Seicento, sia a quello più specificamente fiorentino. È noto che nelle opere veneziane degli anni quaranta le scene comiche fungono da *separés* tra le scene dei personaggi seri, e spesso accolgono lo svolgersi di vicende collaterali (a volte totalmente autonome) rispetto a quella principale. I personaggi che le popolano fanno solitamente parte delle fila dei subordinati, che in questi momenti del dramma portano sul palco lazzi triviali, spesso a sfondo sessuale, con lo scopo di divertire il pubblico. Spesso queste scene fungono da cerniera tra i vari episodi, e, con il dono della sintesi tipico dei personaggi comici, fanno il punto della situazione a diverse altezze del dramma per tenere sempre chiaro lo svolgersi della vicenda.

Come Leve ha esposto anni fa, la scena comica assume un significato del tutto diverso nella produzione operistica autoctona di Firenze e Roma.<sup>81</sup> Le vicende dei personaggi comici si intrecciano con quelle dei personaggi seri al punto da diventare strutturali e non poter più essere espunte dal dramma senza lasciarlo mutilo.<sup>82</sup> Entrando più nello specifico, nelle opere “comiche” fiorentine, i cui autori più prolifici furono Giovanni Andrea Moniglia (1625-1700),<sup>83</sup> Pietro Susini (1629-1670)<sup>84</sup> e Giovanni Cosimo Villifranchi (1646-1699),<sup>85</sup> questa componente caratteriale, ma anche narrativa e linguistica, permea infatti l'intero dramma fino a potersi completamente identificare.

Alla luce di queste affermazioni *Il Carceriere di sé medesimo* parrebbe collocarsi nel novero di queste opere “comiche”, ma Leve lo esclude, dal momento che l'opera di Adimari e Melani non risponde a determinate caratteristiche.

---

<sup>81</sup> Cfr. J. S. Leve, *Humor and Intrigue: A Comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the Late Seventeenth Century*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1998.

<sup>82</sup> Si veda il capitolo che Leve dedica al *Potestà di Colognole* (G. A. Moniglia, J. Melani, Firenze, Pergola, 1657) e a *Ercole in Tebe* (G. A. Moniglia, J. Melani, Firenze, Pergola, 1661) in J. S. Leve, *Humor and Intrigue* cit., pp. 40-59.

<sup>83</sup> Per la vita e le opere del poeta cfr. F. Decroisette, *Fiction tragique et fiction comique dans les livrets de Giovanni Andrea Moniglia*, «Revue d'histoire du théâtre», XXIX, 1977, pp. 153-173; R. L. Weaver, voce *Giovanni Andrea Moniglia*, in *Grove Music online*, Oxford Music Online, ed. Laura Macy, accesso del 26 gennaio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>; F. Decroisette, *De la Commedia dell'Arte au Dramma Giocoso: Les «Drammi civili» de Giovan Andrea Moniglia, librettiste florentin*, in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, a cura di I. Mamczarz, Parigi, PUF, 1995, pp. 141-170; J. S. Leve, *Humor and Intrigue* cit., pp. 5-30, 382-386; P. Gargiulo, *Con «regole, affetti, pensieri». I libretti di Moniglia per l'opera italiana dell'«imperial teatro» (1667-1696)*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, N. Dubowy, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 123-146; S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacoli nei carteggi medicei*, Firenze, Le Lettere, 2003, *passim*; N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, in «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 67-137; M. Catucci, voce *Giovanni Andrea Moniglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

<sup>84</sup> Per la vita e le opere di questo autore cfr. J. S. Leve, *Humor and Intrigue* cit., pp. 125-171, 387-402; S. Vuelta García, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013.

<sup>85</sup> Per la vita e le opere di questo poeta cfr. R. L. Weaver, voce *Giovanni Cosimo Villifranchi*, in *Grove Music online* cit.; e J. S. Leve, *Humor and Intrigue* cit., pp. 186-226, 403-414.

Innanzitutto il personaggio comico del *Carceriere* è unico. Seppure Lesbino (il servo della principessa Laura) ogni tanto canti qualche aria dalla chiara allusione sessuale,<sup>86</sup> è Don Girone il solo personaggio comico dell'opera. Sia Calderón sia Corneille gli forniscono un interlocutore della stessa estrazione sociale (rispettivamente la compagna Antona e l'amico Pascal), mentre Adimari stabilisce che si possa confrontare solo con personaggi di rango più elevato per ottenere un effetto comico assicurato. Inoltre egli fa in modo che in scena si pensi che il prigioniero simuli la pazzia: ciononostante il *Carceriere* non può rientrare nel novero delle opere in cui una o più scene si fondano sullo stato irrazionale del personaggio (solitamente uno dei protagonisti). I caratteri di questo *tòpos* drammaturgico sono totalmente differenti e puntano a una caratterizzazione "affettuosa" totalmente assente nel dramma di Adimari.<sup>87</sup>

Un altro elemento che non fa del *Carceriere* un'opera comica è il fatto che nel terzo atto Don Girone scompare quasi del tutto. Se, come si nota nel grafico qui di seguito (indico le scene comiche col fondo verde), la presenza di Benito in Calderón e Jodelet in Corneille rimane costante lungo l'arco dell'intero dramma (ma soprattutto è imprescindibile per l'agnizione delle ultime scene),<sup>88</sup> in Adimari la riscrittura del terz'atto mette Don Girone in ombra e lo recupera solo in III.14 e III.15 con lo scopo di tenere gli spettatori col fiato sospeso, dal momento che il principe è stato appena liberato dalla prigione all'insaputa del Re.

Se è vero che per le ragioni summenzionate questo dramma non può entrare nel novero delle opere comiche fiorentine degli anni Ottanta, è comunque indubbio che nella vicenda del *Carceriere di sé medesimo* il dato comico non sia marginale, vuoi per l'insistenza (fatto salvo il terzo atto) della presenza di Don Girone in scena, vuoi per il ruolo imprescindibile che egli riveste nella definizione del *plot*.

---

<sup>86</sup> Ad esempio si veda il nr. 52, «L'arco adopri d'un bel ciglio», III.14, vv. 1720-1727.

<sup>87</sup> Per il *tòpos* della pazzia nei drammi per musica cfr. P. Fabbri, *Alle origini di un «topos» operistico: la scena di follia*, in Giacomo Torelli: *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72.

<sup>88</sup> Si noti che Corneille ne fa un uso abbastanza meccanico, posizionando gli interventi di Jodelet sempre a fine atto, in modo da puntare sull'effetto comico per la chiusa di ciascuna unità del dramma: invero un procedimento abbastanza elementare volto alla creazione di una serie di finali in crescendo. A proposito cfr. S. Mañés Montserrat, «*Le Géôlier de soi-même*» o «*Jodelet prince*» de Thomas Corneille. *Comicidad situacional y lingüística de un personaje*, «Epos», VI, 1990, pp. 317-330.



*El guardarse a sí mismo***Giornata I**

- [1] FED, ROB
- [2] ELE, ENR, LEO
- [3] ELE, ENR, LEO, BEN, ANT
- [4] ELE, ENR, LEO, BEN, ANT, FED
- [5] SER, MAR, RE
- [6] SER, MAR, RE, CAP, ROB
- [7] ANT, BEN
- [8] CAP, Sold.
- [9] CAP, Sold., BEN

**Giornata II**

- [1] MAR, SER
- [2] MAR, SER, RE, poi CAP
- [3] RE, ROB, poi CAP, BEN
- [4] ANT, 3 Contad.
- [5] ELE, FED
- [6] ELE, FED, CAP
- [7] ELE, MAR, SER
- [8] ELE, FED
- [9] FED *solo*
- [10] FED, ROB
- [11] FED, ROB, MAR

**Giornata III**

- [1] FED, ELE
- [2] ELE, MAR, SER
- [3] ELE, MAR, FED
- [4] FED, ELE
- [5] ELE, RE, SER
- [6] RE, SER, CAP
- [7] ROB, BEN
- [8] ROB, BEN, FED, RE, MAR, CAP
- [9] ROB, RE, MAR, CAP, ANT, EDU
- [10] ROB, RE, MAR, CAP, ANT, EDU, ELE
- [11] ROB, RE, MAR, CAP, ANT, EDU, ELE, FED, BEN
- [12] ROB, RE, MAR, CAP, ANT, EDU, ELE, FED, BEN

*Le géôlier de soi-mesme***Atto I**

- 1 FED, OCT
- 2 ISA, FLO
- 3 ISA, FLO, FED
- 4 ISA, FLO, FED, ALF
- [5] JOD, PAS
- 6 ENR, Sold.
- [7] ENR, Sold., JOD

**Atto II**

- 1 LAU, JUL
- 2 LAU, JUL, RE
- 3 LAU, JUL, RE, OCT, SAN,
- 4 LAU, JUL, RE, OCT, SAN, ENR
- [5] RE, OCT, SAN, ENR, JOD
- [6] OCT, ENR, JOD

**Atto III**

- 1 FED, ISA
- 2 FED, ISA, ENR
- 3 FED, ISA, ENR
- 4 FED, OCT
- 5 FED, OCT, LAU, JUL
- [6] FED, OCT, LAU, JUL, JOD
- [7] FED, OCT, JOD

**Atto IV**

- 1 ISA, FLO
- 2 ISA, FLO, LAU, JUL
- 3 FED, LAU, JUL
- [4] FED, LAU, JUL, JOD., OCT
- [5] FED, LAU, JUL, JOD., OCT, ENR

**Atto V**

- 1 FED, OCT, ISA, FLO
- 2 FED, OCT, ISA, FLO
- 3 RE, ISA, FLO, SAN
- 4 RE, SAN, ENR
- 5 RE, SAN, ENR, EDU
- [6] EDU, JOD
- 7 EDU, JOD, RE, LAU
- [8] EDU, JOD, RE, LAU, FED ENR SAN, OCT

*Il carceriere di sé medesimo***Atto I**

- 1 ROB *solo*
- 2 ROB, OTT
- 3 OTT *solo*
- [4] D. GIR *solo*
- 5 ISA *sola*
- 6 FLO, ISA
- 7 FLO, ISA, ROB
- 8 FLO, ISA, ROB, ENR
- 9 FLO, ISA, ROB,
- 10 ROB *solo*
- [11] D. GIR *solo*
- [12] D. GIR, ENR, Sold.
- 13 LAU, LES
- 14 LAU, LES, RE
- 15 LAU, LES, RE, OTT
- [16] LAU, LES, RE, OTT, ENR, D. GIR
- [17] OTT, ENR, D. GIR

**Atto II**

- 1 ROB *solo*
- 2 ROB, ISA
- 3 ROB *solo*
- 4 LAU, ISA
- 5 LAU, ISA, FLO
- 6 ISA *sola*
- 7 LES *solo*
- 8 LES, ROB
- 9 ROB, ISA
- [10] ROB, ISA, OTT, ENR, D. GIR
- [11] ROB, OTT, D. GIR
- 12 ROB, OTT
- 13 RE., ENR
- [14] OTT, D. GIR
- [15] OTT, D. GIR, ROB
- [16] OTT, D. GIR, ROB, LAU
- 17 ROB, LAU
- 18 ROB, LAU, RE

**Atto III**

- 1 ODO *solo*
- 2 ODO, OTT
- 3 RE
- 4 RE, LAU
- 5 LAU
- 6 ISA, FLO
- 7 FLO
- 8 ROB
- 9 ROB, LAU
- 10 ROB, LAU, RE
- 11 ISA
- 12 ISA, ROB
- 13 ROB
- [14] D. GIR, LES
- [15] D. GIR, ENR
- 16 ROB, ISA
- 17 ROB
- 18 ODO, OTT
- 19 ODO, RE, ROB
- 20 ODO, RE, ROB, ENR, Sold.
- 21 ODO, RE, ROB, ENR, LAU
- 22 ODO, RE, ROB, ENR, LAU, ISA



## Capitolo III

### Drammaturgia “interna”

#### LE ARIE

Stabilita la drammaturgia “esterna” del *Carceriere di sé medesimo* intendo ora focalizzare l'attenzione sulla funzione che le singole arie rivestono nell'economia drammatica dell'opera. Quante sono le arie del dramma di Adimari, e come sono distribuite? Che ruolo e che forma hanno?

Il *Carceriere* presenta un alto numero di pezzi chiusi disseminati lungo tutto il dramma: si tratta di ben 61 arie (più un duetto e un coro) per un totale di poco più di 570 versi.<sup>1</sup> Il testo poetico conta in tutto circa 2100 versi, il che significa che quelli destinati all'aria sono in proporzione un quarto abbondante del totale.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi morfologica e drammaturgica delle arie, le presento qui numerate da 1 a 63 (riporto anche il duetto e il coro, n. 28 e n. 63 in **grassetto**) con l'indicazione d'atto e scena, il nome del personaggio e il primo verso.

#### Atto I

1.	I.2	ROB	«Fuggire,   partire»
2.	I.3	OTT	«Le sue luci avvezzi a piangere»
3.	I.4	D. GIR	«Dal fornello di Vulcano»
4.	I.5	ISA	«Da frodi amorose»
5.	I.6	FLO	«Con ragion m'è forza stridere!»
6.	I.6	ISA	«Ma, giunta al riposo»
7.	I.6	FLO	«Benché pensi notte e dì»
8.	I.7	ROB	«Occhi, voi, che troppo alteri»
9.	I.9	ISA	«Qual speranza hai tu, mio core»
10.	I.9	FLO	«Non ti doler, no, no»
11.	I.10	ROB	«Oh nume d'Amore»
12.	I.11	D. GIR	«Sù, pensier, tutti a capitolo»
13.	I.12	D. GIR	«Voi siete matti a fé!»
14.	I.12	ENR	«Ferma il giro per me, cara fortuna»
15.	I.13	LAU	«Vaghe luci del sole adorato»
16.	I.13	LAU	«S'ei resta lo miro»
17.	I.13	LES	«A Cupido, ch'è fanciullo»
18.	I.14	RE	«Scrive in marmo un regio petto»

<sup>1</sup> Per un'opera del 1681 il numero di 61 arie è del tutto comune. Rispetto ai drammi per musica degli anni '40 a quest'altezza del secolo il numero delle arie impenna vertiginosamente (ad es. 71 arie in *Irene e Costantino* di A. Rossini e A. Giannettini, 1681, Venezia, S. Salvatore), benché si trovino anche degli esempi in totale controtendenza (ad es. *Pompeo Magno in Cilicia* di A. Aureli e D. Freschi, 1681, Venezia, S. Angelo, in cui il numero di pezzi chiusi crolla a 39). Cfr. A. L. Bellina, *Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690*, «Musica e Storia», XVI/3, 2008, pp. 533-548: 538-539.

19.	I.16	D. GIR	«Più non posso»
20.	I.17	OTT	«Respira, mio seno»

## Atto II

21.	II.1	ROB	«Oh d'april pompe ingemmate»
22.	II.2	ISA	«Stiasi pur tra l'ombre avvolto»
23.	II.3	ROB	«D'un crin lusinghiero»
24.	II.5	FLO	«L'omicida dispietato»
25.	II.6	ISA	«Cara sorte, alfin tua sfera»
26.	II.7	LES	«Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»
27.	II.8	ROB	«Oh quanto è soave»
28.	II.9	ISA e ROB	«Parlate, -   Tacete, -» <b>duetto</b>
29.	II.10	D. GIR	«Occhi belli, se bramate»
30.	II.11	D. GIR	«Oh piume beate»
31.	II.12	ROB	«Fra la tema e la speranza»
32.	II.12	ROB	«A un lampo splendente»
33.	II.13	RE	«Pur son fatto a Giove uguale»
34.	II.13	RE	«Il saper talvolta fingere»
35.	II.14	OTT	«Dall'arco d'Amore»
36.	II.15	D. GIR	«Che rispondi? A che si pensa?»
37.	II.17	LAU	«Ravvivatevi, oh speranze»
38.	II.17	ROB	«Tu vedrai su l'alta mole»
39.	II.18	LAU	«Non morir, mio cuore, ancor»

## Atto III

40.	III.1	ODO	«Se l'ardir d'amante cuore»
41.	III.2	ODO	«No, mio cuor, che non dovrai»
42.	III.3	RE	«La gioia del petto»
43.	III.5	LAU	«Di goder luce amorosa»
44.	III.6	ISA	«Armato di scudo»
45.	III.7	FLO	«Non presuma aver vittoria»
46.	III.8	ROB	«Quanto dolci ancor che gravi»
47.	III.10	RE	«Fan guerra al mio seno»
48.	III.11	ISA	«Nel dolce martire»
49.	III.12	ROB	«Usa pur la ferità»
50.	III.12	ISA	«Sù, disciolte le catene»
51.	III.13	ROB	«Rigor di sventura»
52.	III.14	LES	«L'arco adopri d'un bel ciglio»
53.	III.14	D. GIR	«Non più guerra, signor, no»
54.	III.15	D. GIR	«Dimmi, pazzo da catena»
55.	III.15	ENR	«Felice il mortale»
56.	III.17	ROB	«D'un bel sen l'almo candor»
57.	III.18	ODO	«Contro il ciel del regio sdegno»

58. <sup>2</sup>	III.18	OTT	«Non fia, chi si vanti»	
59.	III.19	RE	«Tra due lacci e due ritorte»	
60.	III.21	LAU e ROB	«Beate quell'ore»	
61.	III.22	LAU	«Alma mia, riprendi il giubilo»	
62.	III.22	ROB	«Amanti, costanti»	
63.	III.22	CORO	«D'ogn'euro cruccioso»	<b>coro</b>

Nella seconda metà del secolo la tradizionale alternanza di recitativi e arie che costituisce il tessuto formale di base del dramma per musica va via via sempre più irrigidendosi: il momento dello sviluppo drammatico e quello dedicato al canto spiegato hanno dei confini molto netti, e sono chiaramente distinguibili in virtù della loro forma metrica.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> L'aria di Ottavio n. 58, «Non fia, chi si vanti», non appare nella prima edizione del libretto fiorentino del 1681 (Fi81a), ma nella seconda (Fi81b) e nelle due partiture riferibili alla prima esecuzione (PA e BO). Sebbene Fi81b indichi che la canta Odoardo, le partiture PA e BO la attribuiscono a Ottavio. Dal momento che Odoardo ha appena finito di cantare un'altra aria e quella aggiunta, per contenuti e stile, ben si adatta all'altro personaggio in scena (Ottavio), d'ora in avanti la attribuirò al servo di Roberto nel processo di analisi delle arie. Non è facile accertare se si tratti di versi composti da Adimari o meno, anche perché lo stile, il tema (commento sui pericoli d'amore) e la forma (due sestine di senari e endecasillabo finale in rima a<sub>6</sub>b<sub>6</sub>a<sub>6</sub>b<sub>6</sub>c<sub>6</sub>C) sono abbastanza generici. Mi pare comunque utile inserirla nel computo totale per avere un quadro chiaro di quanto andò in scena a Firenze nel 1681. La seconda edizione del libretto del 1681 è una ricomposizione grafica di Fi81a, ma l'aria non fu inserita nel corpo del dramma, bensì in un foglio senza numero di pagina estraneo alla fascicolazione principale. Poiché al momento della ricomposizione tipografica l'aria non fu integrata nel corpo del testo drammatico pare logico pensare che la sua aggiunta non ebbe luogo prima della *première*, ma solo in un secondo momento. È però possibile che l'aggiunta sia stata fatta in tempo per essere eseguita, ma non per essere stampata, e così pure nella riedizione del libretto (forse in occasione delle numerose recite del primo allestimento) può esser stato più facile ricomporre tipograficamente il dramma senza doversi nuovamente occupare della struttura grafica. Con l'inserimento dei dodici nuovi versi alla fine della scena III.18, infatti, si sarebbe reso necessario un intervento tipografico forse troppo dispendioso in termini di tempo, se si pensa alla velocità con cui le «impressioni» successive alla prima (così come si chiamavano all'epoca) venivano date alle stampe. Quest'ipotesi è supportata dal fatto che in Fi81b, nelle «mutazioni di scene» (p. [VI]), persiste la correzione dell'indicazione scenica per l'inizio terzo atto già presente in Fi81a, in cui si legge «Portici ed abitato nella città di Cuma, se ben per errore a suo luogo dice "Campagna amena"», la quale si sarebbe potuta ovviare con una correzione del testo, che non ebbe mai luogo. Quanto esposto in merito a quest'aria mi suggerisce di non escluderne a priori la paternità di Adimari e di inserirla a pieno titolo nel computo delle relazioni che emergono dallo studio della drammaturgia "interna" del *Carceriere*.

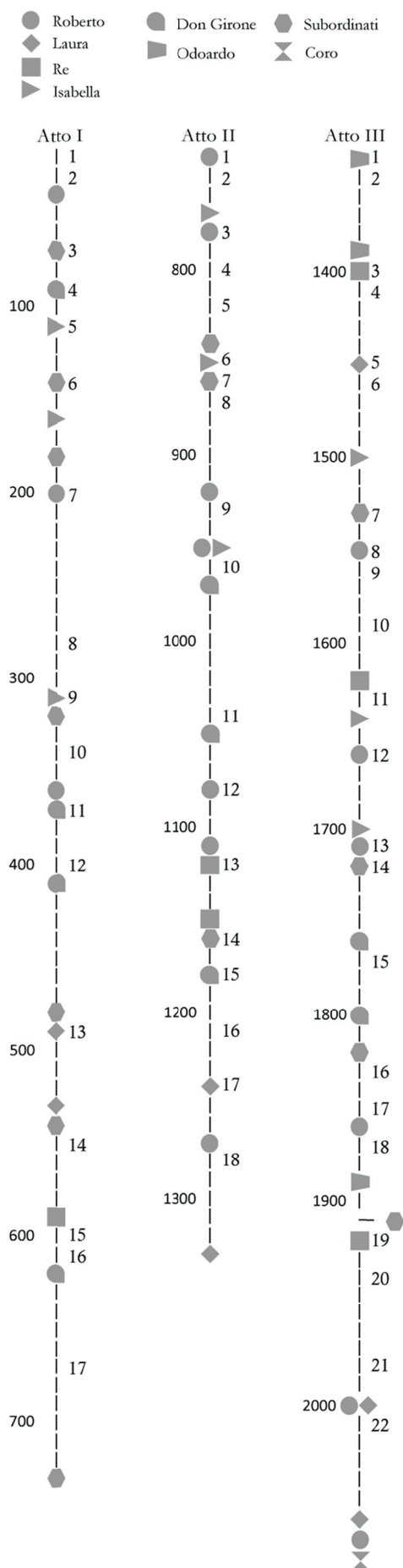
<sup>3</sup> In merito ai caratteri morfologici del dramma per musica seicentesco cfr. N. Pirrotta, *Early Opera and Aria*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W. W. Austin, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968, pp. 39-107 (trad. it. in *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 276-333); S. Reiner, «Vi sono molt'altre mezz'arie...», in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 241-258; S. Leopold, «*Quelle bazzicature poetiche appellate ariette*», *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III, 1978, pp. 101-141: 113-119; W. Osthoff, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141; E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991 (trad. it. *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 269-358); P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 6-53 (ampliamento di *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, 3 volumi (IV, V e VI), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 164-191); P. Fabbri, *La nascita dell'opera in musica*, in *Enciclopedia della musica*, 5 volumi, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001-2005, IV: *Storia della musica europea*, 2004, pp. 380-402.

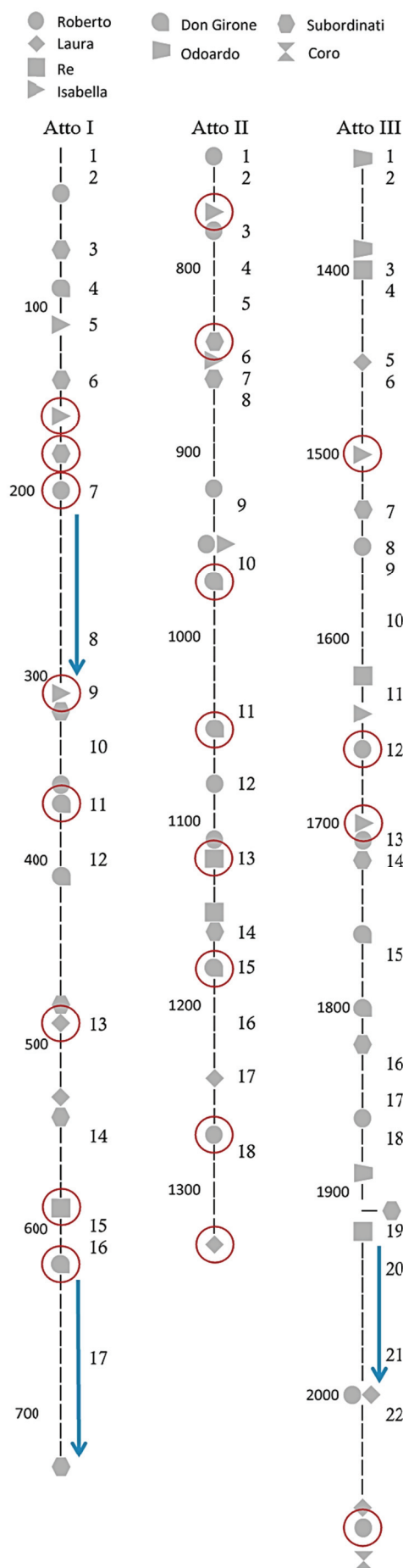
All'aria è destinato il verso lirico, al recitativo i versi sciolti:<sup>4</sup> sono pochissimi i casi in cui settenari ed endecasillabi, anche se opportunamente posizionati e rimati, sono utilizzati per un passo in forma d'aria.<sup>5</sup>

Nello schema qui di fianco offro un grafico in cui mostro il posizionamento dei 63 pezzi chiusi in ciascun atto (20 nell'atto I, 19 nel II, 24 nel III) lungo lo scorrere delle scene. Ogni tratto verticale indica dieci versi di recitativo (la numerazione, nell'ordine delle centinaia, scorre lungo il fianco sinistro della linea di riferimento), mentre i simboli (uno per ciascun personaggio, come riportato nella legenda in alto) indicano ciascuno un pezzo chiuso (della durata forfettaria di dieci versi); i numeri lungo il fianco destro di ciascuna colonna segnano il susseguirsi delle scene.

<sup>4</sup> Sul recitativo cfr. D. E. Monson e J. Westrup, voce *Recitative*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 volumi, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. XXI, pp. 1-7: 1; P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana* cit., pp. 32-33 (*Istituti metrici e formali* cit., pp. 167-174).

<sup>5</sup> In soli due casi settenari ed endecasillabi servono a costruire un pezzo chiuso: si tratta delle arie n. 10 (I.9, Flora, «Non ti doler, no, no») e la seconda strofa del n. 52 (III.14, Lesbino, «L'arco adopri d'un bel ciglio»). L'utilizzo dei versi sciolti nell'ambito del pezzo chiuso rappresenta comunque un'eccezione nell'eccezione: entrambe le arie sono infatti anomale. Nella n. 10 le due strofe sono inframmezzate da alcuni versi di recitativo, mentre nella n. 52 la struttura bistrofica è asimmetrica; si costituisce infatti di una quartina di ottonari più una di settenari e endecasillabi alternati.





### III.1 Arie “effettive” e no

Le 61 arie del *Carceriere*, come facilmente si può intuire, sono estremamente eterogenee, vuoi per dimensioni, vuoi per forma e funzione. Prima di addentrarmi nel vivo della questione morfologica mi pare utile sottolineare il fatto che venti di queste sono concepite come stringatissimi interventi di non più che 6 versi (cerchiati in rosso nello schema qui di fianco), il che abbassa il numero delle arie più consistenti, per non dire “effettive”, da 61 a 41. Tra queste venti le più brevi sono nove singole quartine (n. 7, 8, 15, 18, 22, 24, 29, 49, 50), che il compositore, alla lettura del testo drammatico, avrebbe potuto scegliere di elevare al rango d’aria o meno; ma quanto più interessa è che Adimari mette in atto una distinzione piuttosto netta tra le arie intese come tali e questi piccolissimi aggregati di versi misurati.

Adimari tende a costellare di brevissime “pause musicali” il flusso drammatico del recitativo, intendendo tali arie più come blandi segni d’interpunzione che come vere e proprie fermate. Ciò non toglie che i pezzi chiusi si susseguano senza sosta a distanza sempre molto ravvicinata. Lungo il dramma si incontrano solo tre passi (evidenziati nello schema con una freccia azzurra) in cui il recitativo fluisce ininterrotto per più di 80 vv. consecutivi.

tra I.7 e I.9:

il principe (Roberto) racconta alla principessa di Cuma (Isabella) il suo passato fittizio: si chiama Delmiro ed è un gioielliere giunto da Roma e rapinato lungo la via;

un cavaliere di Isabella (Enrico) le racconta della giostra napoletana: suo fratello ha perso la vita per mano di un cavaliere incognito ora fuggiasco.

tra I.16 e fine atto:

il sempliciotto (Don Girone) è presentato al cospetto del re; a mezzo di una finta ricostruzione del suo passato è convinto dal servo del principe (Ottavio) di essere egli stesso il suo padrone: Ottavio “ricorda” a Don Girone di essere il figlio del re di Sicilia, e di averlo salvato anni addietro dall’attacco di un cinghiale durante una battuta di caccia.

tra III.19 e fine atto:

il fratello del principe (Odoardo), giunto al castello, attenta alla vita del re, ma Roberto, appena scarcerato da Isabella, lo salva: qui Odoardo si presenta agli astanti e Roberto deve spiegare come mai è libero e non più in prigione. Il re risolve di dare in mano sua figlia (Laura) a Roberto per gratitudine.

Come emerge da queste sintesi si tratta di punti in cui lo spettatore viene aggiornato su quanto è accaduto nelle scene precedenti o in un passato lontano (sia esso reale o inventato): la “pausa drammatica” dell’aria non è la più adatta al racconto, e per certi versi (pur con le eccezioni che esporrò più avanti) inibisce la comicità. Le scene in cui canta Don Girone, tutte comiche, tendono ad essere più verbose delle altre. Dal momento che per suscitare la risata il tempo cronologico dell’esposizione deve piegarsi alla spontaneità e all’immediatezza (peculiarità essenziali della comicità di Don Girone), il “carattere” della scena tende a fondarsi sul recitativo.

Ciò non significa che Don Girone sia a corto di arie. Adimari gliene destina ben nove su un totale di dodici scene in cui il personaggio compare:

#### Atto I

3.	I.4	«Dal fornello di Vulcano»
12.	I.11	«Sù, pensier, tutti a capitolo»
13.	I.12	«Voi siete matti a fél»
19.	I.16	«Più non posso»

#### Atto II

29.	II.10	«Occhi belli, se bramate»
30.	II.11	«O piume beate»
36.	II.15	«Che rispondi? A che si pensa?»

#### Atto III

53.	III.14	«Non più guerra, signor, no»
54.	III.15	«Dimmi, pazzo da catena»

Queste arie, così per tutti gli altri personaggi, fungono da momento più o meno introspettivo per comunicare allo spettatore quanto Don Girone pensa e prova di volta in volta. Nel suo caso si tratta sempre di commenti dal profilo comico, nientemeno che reazioni spontanee a quanto gli succede attorno. Nell’ordine:

- n. 3 – si lamenta del fatto che l’armatura che indossa e che ha appena trovato nel bosco è troppo pesante;
- n. 12 – riflette a voce alta sul da farsi ora che indossa l’armatura;
- n. 13 – si lamenta con le guardie del re che lo fermano nel bosco chiedendogli «chi va là?»;
- n. 19 – portato al cospetto del re si lamenta nuovamente per il peso dell’armatura che indossa e chiede che gli si porti «presto, presto da sedere»;
- n. 29 – fa lo svenevole con Isabella (ignara dello scambio di persona), giunta nella sua cella per dimostrargli il suo astio per l’uccisione del fratello;
- n. 30 – canta quella che sembra un’aria d’amore indirizzata ai cuscini e al materasso «spiumacciato» su cui sta per andare a riposarsi;



- n. 36 – si lamenta perché ha fame;
- n. 53 – canta un inno alla pace perché è terrorizzato dalla guerra;
- n. 54 – dal momento che il vero principe è stato imprigionato, e a Don Girone è annunciata la scarcerazione, questi reagisce in malo modo: non vuole lasciare il suo «paese di Cuccagna».

### III.2 La direzionalità comunicativa

Nelle arie di Don Girone, oltre la patina di comicità, si trovano sintetizzate strutture comunicative, tematiche e caratteristiche formali riconoscibili anche su un piano più generale: per questo motivo lo utilizzerò come esempio per l'analisi di alcuni caratteri validi per tutti i pezzi chiusi del *Carveriere*.

Prima fra tutte mi interessa sottolineare la “direzionalità” delle arie e la capacità di un certo dinamismo drammatico che essa genera. Quest'ultimo, inteso come capacità del pezzo chiuso di mutare lo stato delle cose, o perlomeno generare una reazione di qualsiasi natura sulla vicenda, dipende strettamente dalla presenza sulla scena di altri personaggi; cionondimeno l'articolazione “direzionale” influisce attivamente sul tipo di comunicazione che il librettista decide di generare sul palco.

Mi pare possibile individuare sei categorie in cui distinguere il profilo direzionale di un'aria.

1) La prima categoria è quella delle arie in cui chi canta non si rivolge a nessuno, nemmeno a sé stesso. Non importa di che natura sia l'argomento: ciò che importa è che il personaggio di turno sia solo in scena e non indirizzi la sua aria a qualcuno o qualcosa.

La prima aria di Don Girone (n. 3) risponde a queste caratteristiche: qui il personaggio non canta a sé stesso, ma commenta semplicemente ciò che prova (il peso eccessivo dell'armatura di Roberto sulle spalle), e non prevede di essere ascoltato da nessuno se non dallo spettatore in teatro.

n. 3	95	D. GIR	Dal fornello di Vulcano non so dir se mai fu preso petto a botta così strano, tanto forte e di tal peso.
	100		A portar per piano e monte quest'usbergo adamantino, più che cuor da Rodomonte, ci vuol spalle da facchino.

2) Alla seconda categoria appartengono tutte le arie in cui chi canta è sempre solo in scena, ma parla a sé stesso. Si tratta di quelle arie che prevedono un'autoreferenzialità patente, indirizzate direttamente a sé stessi o a una parte di sé con le tipiche invocazioni «Oh me misero», «Oh mio core», «Alma mia», ecc. Ne è un esempio l'aria n. 12 di Don Girone, «Sù, pensier, tutti a capitolo»:

n. 12	375	D. GIR	Sù, pensier, tutti a capitolo: la matassa è scompigliata, che la sorte sfaccendata vuol d'ogni cosa alfin fare un gomitolo. Sù, pensier, tutti a capitolo.
-------	-----	--------	--

3) Della terza categoria fanno parte le arie idealmente indirizzate a un altro personaggio che però in quel momento è assente. In questi casi la direzione è chiara e prevede una comunicazione che non può avere luogo a causa dell'assenza del destinatario, ciononostante tali arie sono impostate su un piano dialogico, il che si riflette, oltre che sulla forma linguistica, anche su quella attoriale. Con la scelta di una direzionalità piuttosto che un'altra il librettista stabilisce a monte l'atteggiamento che i cantanti devono assumere sul palco. Don Girone non canta alcuna aria di questa categoria, per questo motivo mostro qui la n. 15 di Laura, «Vaghe luci del sole adorato», in cui Laura indirizza il suo canto agli occhi («luci») e al volto di Roberto che non è in scena:

n. 15		LAU	Vaghe luci del sole adorato, s'io vi miro languisce il mio cuor; caro volto da me sospirato, s'io ti perdo m'uccide il dolor.
	490		

4) Si può riconoscere una quarta categoria in cui il canto è, sì, rivolto fuori di sé, ma non a un altro personaggio, bensì a qualcosa di inanimato che non può né sentire, né rispondere: siamo di fronte alla cartina tornasole di quella retorica poetica barocca per cui il sentimento di turno deve prendere una forma, sia essa quella di uno strale, della chioma di un albero, di un sole, ecc. È il caso dell'aria n. 30, in cui Don Girone si rivolge al materasso e ai cuscini su cui dormirà a breve.

n. 30		D. GIR	O piume beate, l'interè giornate con voi passerò; se il sonno m'inganna, la ninna, la nanna dormendo farò.
	1055		

5) La maggior parte delle arie di Don Girone (n. 13, 19, 29, 36, 53, 54) appartiene però alla quinta categoria: quella delle arie in cui i contenuti sono rivolti direttamente a uno o più personaggi presenti in scena. In questi casi l'aria non è più momento introspettivo ma semplice nuova veste metrica (e di conseguenza musicale) per una forma di comunicazione dialogica, in cui la battuta si dilata, senza però perdere aderenza con ciò che accade in scena, e soprattutto con gli interlocutori. In queste arie Don Girone si rivolge direttamente agli astanti, siano essi servi (Ottavio e Lesbino), soldati (Enrico) o nobildonne (Isabella).

n. 13		D. GIR	Voi siete matti a fé! Siete matti da legare! Chi v'insegna domandare "chi va là?" ad un uomo che si sta, e non muove punto il piè? Voi siete matti a fé!
	410		

6) Mi pare che una sesta categoria si possa individuare in quel genere d'arie rivolte agli spettatori, che sfondano la quarta parete tra il palco e il resto del teatro. Anche in questo caso la direzionalità è chiara, ma la comunicazione non può essere a doppio senso: il pub-

blico può reagire empaticamente allo stimolo diretto, ma, a livello drammatico, non ha possibilità di maggiore interazione se paragonato a quelle terze entità di cui si è detto sopra a proposito della quarta categoria. Nel *Carceriere di sé medesimo* c'è una sola aria che pare rivolta direttamente agli spettatori: è la n. 62, in cui Roberto si rivolge oltre la quarta parete con un generico «amanti» (v. 2075) cui il principe suggerisce come comportarsi in ambito amoroso.

n. 30	2074	ROB.	Amanti, costanti soffrite il martire del nume d'Amor, che al vero gioire fa scorta il dolor.
-------	------	------	--

Per sintetizzare quanto esposto finora mostro qui uno schema riassuntivo delle possibili caratteristiche “direzionali” dell’aria (per chiarire il concetto propongo tra tonde un esempio ideale):

#### Direzione

1. Assente (es. «Soffro!»)
2. Sé stessi o parte di sé (es. «Oh mio cuore, quanto soffro!»)
3. Personaggio fuori scena (es. «Amato mio, quanto soffro») o parte del personaggio fuori scena («Occhi amati, quanto soffro»)
4. Terza entità (es. «Aspro Cielo, quanto soffro!»)
5. Personaggio in scena (es. «Amato mio, ti dico che soffro!») o parte del personaggio in scena (es. «Mie stelle adorate, vi dico che soffro!»)
6. Spettatori (es. «Amanti fedeli, quanto soffro!»)

Applicando questi parametri a tutti i pezzi chiusi dell’opera si trova che: 21 arie non hanno direzionalità (prima categoria), 17 sono rivolte a un personaggio in scena (quinta categoria) e 8 a sé stessi (seconda categoria).<sup>6</sup> In 7 casi chi canta indirizza l’aria a una terza entità (quarta categoria),<sup>7</sup> e si presenta un solo caso in cui il canto è indirizzato a un personaggio fuori scena (terza categoria) e uno in cui i destinatari sono gli spettatori (sesta categoria). Infine al novero delle arie monodirezionali vanno aggiunti 8 pezzi bistrofici (n. 21, 23, 25, 37, 47, 52, 59, 60), dal carattere “misto”, che ricadono, cioè, in due categorie. Solitamente si tratta di una categoria direzionale (come la quarta o la quinta) associata alla prima (senza direzionalità), ma c’è anche un caso (n. 2) in cui chi canta (Isabella) si rivolge prima alla sorte e poi al proprio cuore. Questo genere di promiscuità direzionale potrebbe avere luogo anche all’interno di una stessa strofa (benché nel *Carceriere* ciò non accada), ma il fatto che i versi a disposizione siano solitamente pochi limita le possibilità di tale polidirezionalità.

<sup>6</sup> I pezzi della seconda categoria sono indirizzati: ai propri occhi [n. 8], al proprio cuore [n. 9, 39, 41], ai propri pensieri [n. 12], al proprio seno [n. 20], e infine alla propria anima [n. 43, 61].

<sup>7</sup> I n. 11, 14 e 40 sono rivolti a Cupido e Fortuna, ma non si tratta di personaggi realmente esistenti – la trama non li prevede – bensì di semplici personificazioni di entità astratte.

categorie	I	II	III	IV	V	VI
n.	2, 3, 5, 17, 18, 24, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 45, 48, 51, 55, 56, 58, 63	8, 9, 12, 20, 39, 41, 43, 61	15	4, 11, 14, 28, 30, 40, 46	1, 6, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 29, 36, 38, 44, 49, 50, 53, 54, 57	62
categorie miste	21 (1 <sup>a</sup> ), 23 (2 <sup>a</sup> ), 37 (2 <sup>a</sup> ), 47 (1 <sup>a</sup> ), 52 (1 <sup>a</sup> ), 59 (1 <sup>a</sup> ), 60 (1 <sup>a</sup> )	23 (1 <sup>a</sup> ), 25 (2 <sup>a</sup> ), 37 (1 <sup>a</sup> )	-	21 (1 <sup>a</sup> ), 25 (1 <sup>a</sup> ), 47 (2 <sup>a</sup> ), 52 (2 <sup>a</sup> ), 59 (2 <sup>a</sup> )	60 (2 <sup>a</sup> )	-

Da questo elenco emerge un dato abbastanza chiaro: Adimari concepisce l'aria principalmente come una riflessione adirezionale del personaggio o come una forma alternativa di comunicazione dialogica. L'abbondante presenza di arie della quinta categoria, cioè di quelle capaci di tenere il dramma in movimento, può aiutarci a ridimensionare l'impressione che il numero di pezzi chiusi nell'opera di Adimari sia sproporzionatamente elevato rispetto allo sviluppo dell'azione: guarda caso 4 (n. 22, 29, 49, 50) dei 9 componenti di soli quattro versi fanno parte delle arie di quest'ultima categoria, dunque ai 17 pezzi vanno aggiunte 5 di quelle 9 quartine, per un totale di 22 pezzi chiusi concepiti, sì, per colorare e variare il dramma, ma senza con ciò rallentarlo.

### II.3 L'assetto retorico-stilistico

Oltre alla direzionalità, un altro criterio d'analisi applicabile alle arie del *Carceriere* è quello retorico-stilistico. La rappresentazione dell'affetto di turno può aver luogo in vari modi, dal momento che chi canta può esprimere direttamente quanto pensa, o può ricorrere a una metafora o a un'asserito, ecc.: per questo mi pare utile individuare quattro categorie generali.

La prima ( $\alpha$ ) riguarda le arie in cui chi canta esprime direttamente un affetto, senza rivolgersi ad alcuno in particolare e senza utilizzare metafore. Ne è un esempio il n. 3 di Don Girone, «Dal fornello di Vulcano», in cui il canto dichiara quanto il povero sempliciotto faticosi a portare indosso la pesante armatura di Roberto.

n. 3	95	D. GIR	Dal fornello di Vulcano non so dir se mai fu preso petto a botta così strano, tanto forte e di tal peso.
	100		A portar per piano e monte quest'usbergo adamantino, più che cuor da Rodomonte, ci vuol spalle da facchino.

Fanno parte della seconda categoria ( $\beta$ ) le arie che contengono l'espressione figurata di un affetto. Si tratta di pezzi in cui il personaggio esprime il proprio sentire ricorrendo a una

o più metafore. Ne è un esempio il n. 44, l'aria di Isabella «Armato di scudo». In questo caso la principessa di Salerno canta il suo amore inatteso per Roberto, ma non dice direttamente di averlo odiato e di sentire ora per lui un nuovo sentimento: personifica lo «sdegno» e lo descrive armato di scudo, ma ne sancisce la sconfitta per mano di Amore, il quale, benché «placido e nudo», ha la meglio su di esso.

n. 44	ISA	Armato di scudo lo sdegno guerriero a me si mostrò, ma, placido e nudo, Amor lusinghiero di lui trionfò.
1500		

La terza categoria ( $\gamma$ ) riguarda le arie gnomiche in cui chi canta si esprime per detti, sentenze o proverbi, tutti veicolanti una qualche verità spicciola. Un esempio di questo genere d'aria è il n. 26 di Lesbino: «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti».

n. 26	860	LES	Non siegua il cieco dio chi vuol contenti: nel regno incostante d'un nume volante son gioie gradite legami e ferite, sospiri e tormenti. Non siegua il cieco dio chi vuol contenti.
	865		
	870		Non sperì di goder chi segue Amore: ministro d'affanno Cupido tiranno con dolce saetta corrompe ed infetta la pace d'un cuore. Non sperì di goder chi segue Amore.

Nella quarta e ultima categoria ( $\delta$ ) si possono invece annoverare tutte le arie in cui il contenuto è disposto in modo da essere comunicato direttamente a un altro personaggio o a un'altra entità (siano essi in scena o no). Si tratta di arie dal profilo dialogico, in cui chi canta parla chiaramente a qualcuno. Un esempio può essere il n. 36, l'aria «Che rispondi? A che si pensa?» di Don Girone.

n. 36	D. GIR.	Che rispondi? A che si pensa? Non la vo' più comportare: quando chieggiò da magnare sempre chiusa è la dispensa. Che rispondi? A che si pensa?
1180		

Il maggior numero delle arie del dramma presenta più di un carattere retorico-stilistico. Tra i vari esempi possibili mostro qui un'aria in cui si fondono i caratteri della seconda categoria ( $\beta$ ) e quelli della terza ( $\gamma$ ): il n. 18, «Scrivo in marmo un regio petto», cantato dal Re. Qui il sovrano esprime il suo odio per l'assassino di Sicardo (comandante dell'esercito reale) utilizzando la metafora dell'incisione epigrafica: non è lui che gode direttamente della

vendetta, quanto piuttosto qualsiasi «regio petto» provocato «a sdegno». Assieme alla metafora vi si trova però anche il carattere assertivo dell'aria gnomica della terza categoria, dal momento che nell'aria l'epigrafe viene «citata».

n. 18	RE	Scrive in marmo un regio petto, s'altri a sdegno il provocò: “vendicarsi è gran diletto ad un re che far lo può”.
590		

Un ultimo esempio di fusione dei caratteri di due differenti categorie è il n. 1 di Roberto, «Fuggire, | partire». Qui troviamo i caratteri della prima ( $\alpha$ ) e della quarta categoria ( $\delta$ ). Roberto non esprime solo l'affetto del dubbio, ma si trova anche a indirizzarlo dialogicamente a Ottavio. Di qui il vocativo «mio fido no, no».

n. 1	40	ROB.	Fuggire, partire, non voglio, non so: quel vago semblante, quel crine ondeggante
	45		che pria mi legò, tra dolci catene ristretto mi tiene, né sciorle potrò, mio fido no, no.
	50		Fuggire, partire, non voglio, non so.

Per sintetizzare da qui uno schema di quanto appena detto, con l'elenco delle arie elencate secondo il criterio retorico-stilistico.

- $\alpha$ ) espressione diretta dell'affetto
- $\beta$ ) espressione figurata di un affetto (col ricorso a una o più metafore)
- $\gamma$ ) espressione di un asserto (aria gnomica)
- $\delta$ ) espressione di tipo discorsivo

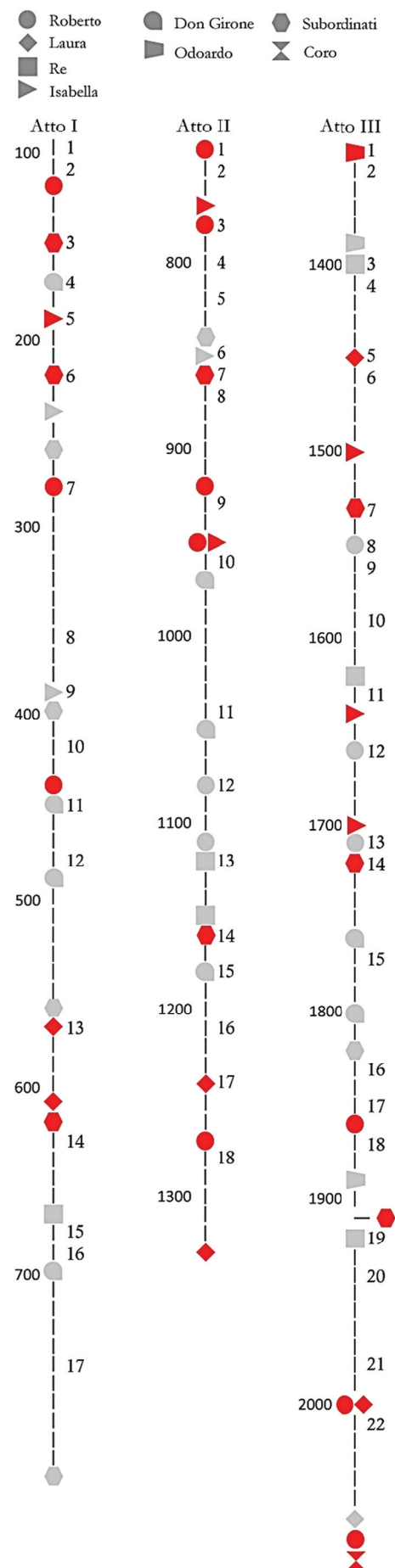
<i>categorie</i>	$\alpha$	$\beta$	$\gamma$	$\delta$
n.	3, 5, 7, 24, 50, 57	31, 44, 47 (1 <sup>a</sup> str.), 48, 51, 56, 59 (1 <sup>a</sup> str.), 60 (1 <sup>a</sup> str.)	2, 17, 26, 27, 34, 35, 45, 55, 58, 63	10, 13, 22, 36, 46, 49, 54, 62
<i>categorie miste</i>	1, 4, 6, 11, 16, 19, 32, 33, 37, 42, 52	6, 8, 9, 12, 14, 15, 18, 20, 21, 23, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47 (2 <sup>a</sup> str.), 59 (2 <sup>a</sup> str.), 60 (2 <sup>a</sup> str.), 61	53	1, 4, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 28, 29, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 47 (2 <sup>a</sup> str.), 52, 53, 59 (2 <sup>a</sup> str.), 60 (2 <sup>a</sup> str.), 61

In questo schema appare evidente che all'aria retoricamente univoca Adimari preferisce quella “mista”, e che le arie che fanno ricorso a una o più metafore siano preponderanti rispetto a quelle che non ne fanno uso. Inoltre si può notare che nella riga dedicata alle cate-

gorie cosiddette “miste”, il maggior numero di connessioni si ha tra la categoria  $\beta$  e quella  $\delta$ , in quanto il dramma è punteggiato con insistenza da pezzi chiusi rivolti direttamente (“dialogicamente”) a qualcosa che in realtà è metonimia o personificazione di un altro personaggio o di un sentimento (i vari “occhi amati”, “numi d’amore”, ecc.), mentre si presenta una sola triplice connessione tra  $\alpha$ ,  $\beta$  e  $\delta$  nel n. 37 (in corsivo).

### III.4 I temi

La tematica principale della arie del *Carveriere di sé medesimo* è senza ombra di dubbio l’amore. I pezzi chiusi inerenti il tema amoroso (in rosso nello schema qui di fianco) accompagnano l’evolversi della vicenda dall’inizio del dramma sino alla fine. D’altronde il tema principale dell’opera è la travagliata storia d’amore tra due principi di regni nemici; ciò che colpisce è però che tutti i personaggi, in un modo o nell’altro, cantano d’amore: c’è chi lo vive in prima persona (Roberto, Laura, Isabella) e chi lo sconsiglia o ne canta i rischi (Ottavio, Flora, Lesbino).



1. I.2	ROB	«Fuggire,   partire»
2. I.3	OTT	«Le sue luci avvezzi a piangere»
4. I.5	ISA	«Da frodi amorose»
5. I.6	FLO	«Con ragion m'è forza stridere!»
8. I.7	ROB	«Occhi, voi, che troppo alteri»
11. I.10	ROB	«Oh nume d'Amore»
15. I.13	LAU	«Vaghe luci del sole adorato»
16. I.13	LAU	«S'ei resta lo miro»
17. I.13	LES	«A Cupido, ch'è fanciullo»
21. II.1	ROB	«Oh d'april pompe ingemmate»
22. II.2	ISA	«Stiasi pur tra l'ombre avvolto»
23. II.3	ROB	«D'un crin lusinghiero»
26. II.7	LES	«Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»
27. II.8	ROB	«Oh quanto è soave»
28. II.9	I. e R.	«Parlate, -   Tacete, -»
35. II.14	OTT	«Dall'arco d'Amore»
37. II.17	LAU	«Ravvivatevi, oh speranze»
38. II.17	ROB	«Tu vedrai su l'alta mole»
39. II.18	LAU	«Non morir, mio cuore, ancor»
40. III.1	ODO	«Se l'ardir d'amante cuore»
43. III.5	LAU	«Di goder luce amorosa»
44. III.6	ISA	«Armato di scudo»
45. III.7	FLO	«Non presuma aver vittoria»
48. III.11	ISA	«Nel dolce martire»
50. III.12	ISA	«Sù, disciolte le catene»
51. III.13	ROB	Rigor di sventura
52. III.14	LES	«L'arco adopri d'un bel ciglio»
56. III.17	ROB	«D'un bel sen l'almo candor»
58. III.18	OTT	«Non fia, chi si vanti»
60. III.21	L. e R.	«Beate quell'ore»
62. III.22	ROB	«Amanti, costanti»
63. III.22	CORO	«D'ogn'euro cruccioso»

Persino Don Girone esprime una certa (benché parodiata) inflessione amorosa quando Isabella gli si para davanti per esprimergli tutto il suo odio (n. 29), e quando, davanti alla promessa di un sonno ristoratore, canta la sua “aria d'amore” per il materasso e i cuscini su cui sta per mettersi a dormire (n. 30).

29. II.10	D. GIR	«Occhi belli, se bramate»
30. II.11	D. GIR	«Oh piume beate»

Un certo numero di pezzi chiusi del dramma si impernia comunque su tematiche diverse: Adimari attraverso queste arie mostra una tavolozza di affetti già ben consolidati nella tradizione del dramma per musica italiano. Oltre all'affetto della comicità delle arie di Don Girone si trovano altri ben noti *clichés* tematici: la vendetta (n. 18, 24, 25, 57), la felicità e la soddisfazione (n. 6, 42, 61 e 14, 33, 46), la paura (n. 31, 32), il dubbio (n. 47, 59); e infine, in ordine d'apparizione: la rimostranza (n. 7), il dolore (n. 9), la consolazione (n. 10), la pace (n. 20), la speranza (n. 41), e la disperazione (n. 49).



6.	I.6	ISA	«Ma, giunta al riposo»	<i>Felicità</i>
42.	III.3	RE	«La gioia del petto»	<i>Felicità</i>
61.	III.22	LAU	«Alma mia, riprendi il giubilo»	<i>Felicità</i>
14.	I.12	ENR	«Ferma il giro per me, cara fortuna»	<i>Soddisfazione</i>
33.	II.13	RE	«Pur son fatto a Giove uguale»	<i>Soddisfazione</i>
46.	III.8	ROB	«Quanto dolci ancor che gravi»	<i>Soddisfazione</i>
31.	II.12	ROB	«Fra la tema e la speranza»	<i>Paura</i>
32.	II.12	ROB	«A un lampo splendente»	<i>Paura</i>
47.	III.10	RE	«Fan guerra al mio seno»	<i>Dubbio</i>
59.	III.19	RE	«Tra due lacci e due ritorte»	<i>Dubbio</i>
7.	I.6	FLO	«Benché pensi notte e dì»	<i>Rimostanza</i>
9.	I.9	ISA	«Qual speranza hai tu, mio core»	<i>Dolore</i>
10.	I.9	FLO	«Non ti doler, no, no»	<i>Consolazione</i>
20.	I.17	OTT	«Respira, mio seno»	<i>Pace</i>
41.	III.2	ODO	«No, mio cuor, che non dovrai»	<i>Speranza</i>
49.	III.12	ROB	«Usa pur la ferità»	<i>Disperazione</i>

### III.5 La funzione nel dramma

Tra le peculiarità di ciascuna aria mi interessa ora mettere in rilievo il ruolo che il pezzo chiuso svolge nell'economia generale del dramma. Nei tre grafici che seguono indico la posizione e il contenuto di ciascuna aria lungo il tessuto drammatico per metterne in evidenza la funzione.

In merito alla struttura dei grafici:

- il fluire delle scene (dall'alto in basso) è indicato dalla colonna di trattini verticali (indicanti forfettariamente 10 versi di recitativo) interpolati dai vari simboli (uno per ciascun personaggio) che individuano la posizione dei pezzi chiusi;
- a sinistra della colonna si trovano le mutazioni di scena (distinte tra loro a mezzo di colori che riutilizzo nei tre atti al ripetersi delle ambientazioni) e la numerazione in corsivo dei pezzi chiusi (da 1 a 63);
- sul fianco destro della colonna indico la numerazione per scene
- all'estrema destra indico il contenuto di ciascun pezzo chiuso, distinguendo col fondo rosso i pezzi collocati in un particolare punto di svolta, in concomitanza con un nodo drammatico che di volta in volta essi possono contribuire a sciogliere o a stringere ulteriormente.

● Roberto	● Don Girone	● Subordinati
◆ Laura	■ Odoardo	✕ Coro
■ Re		
▶ Isabella		

n°	Atto I	
1	Rob. ha ucciso un uomo nella giostra di Napoli; è in fuga col servo Ott.; si leva l'armatura; Ott. gli suggerisce di scappare.	Rob. non vuole scappare.
2	Rob. invia Ott. a consegnare una lettera a Odo.	Ott. canta i pericoli d'amore.
3	D. Gir. trova l'armatura e la indossa.	D. Gir. si lamenta del peso dell'armatura.
4	D. Gir. vuole recarsi alla giostra di Napoli.	Isa. si astiene (per forza di cose) dall'amore.
5	Isa. è annoiata.	Flo. canta il dolore per la lontananza d'amore.
6	Flo. e Isa. discutono sul perché si trovano a Cuma:	Isa. canta la sua raggiunta serenità.
7	il fratello di Isa., Sic., le ha confinate là.	Flo. canta la sua insofferenza per il confino.
8	Aspettano nuove dalla giostra e intanto arriva Rob..	Rob. è sconsolato.
9	Si presenta come cercatore di pietre preziose derubato dai ladroni. È accolto da Isa. nel suo castello.	
10	Arriva Enr. da Napoli a portare notizie sulla giostra. Sic. è stato ucciso da uno sconosciuto ora ricercato. Rob. capisce di esser stato accolto dalla sorella della sua vittima.	Isa. è disperata Flo. la consola.
11	Isa., affranta, dice tra sé di essersi invaghita di Rob.	
12	Enr. e i soldati del Re, in cerca dell'omicida, raggiungono D. Gir..	Rob. prega Amore che lo protegga D. Gir. è confuso sul da farsi con l'armatura.
13	D. Gir. è disarmato e arrestato.	D. Gir. si lamenta coi soldati per la loro scortesia nel chiedere «chi va là?».
14	Enr. crede si finga stolto per confonderlo.	Enr. canta la sua soddisfazione per aver catturato il ricercato.
15	Lau. racconta a Les. la sua preoccupazione per le sorti dell'amato fuggiasco: sa che ha ucciso Sic. e che è ricercato dal Re, suo padre.	Lau. canta il suo amore per Rob.
16	Il re mostra a Lau. la lettera che Rob. ha mandato a Odo. attraverso Ott.. Il servo è stato catturato, e non lontano da lui anche il principe suo padrone. Laura è disperata.	Lau. lamenta i pericoli che corre il suo amore. Les. canta il sadismo di Cupido.
17	La lettera per Odo. è letta pubblicamente, il prigioniero è condotto dal Re: è D. Gir..	Il Re canta un'aria di soddisfazione per l'imminente vendetta.
18	Il prigioniero non è il principe, ma solo Ott. e Lau.. se ne rendono conto. Il Re stabilisce che D. Gir. sia rinchiuso nel castello di Isabella a Cuma.	D. Gir. si lamenta del peso dell'armatura.
19	Ott. per allontanare l'attenzione da Rob. (che immagina ancora fuggiasco) convince D. Gir. di essere il principe di Sicilia e di farsi portare in cella.	
20		Ott. trova pace: ha convinto D. Gir. di essere Rob.

L'atto primo si apre in un momento di alta tensione: Roberto ha appena ucciso Sicardo a Napoli e scappa dalle guardie del Re che gli sono alle calcagna. Ottavio gli suggerisce di scappare via da Napoli e tornare in Sicilia, ma egli col n. 1, l'aria «Fuggire, | partire», comunica al servo e agli spettatori la sua decisione di rimanere nel regno di Napoli. Nella risoluzione rappresentata da quest'aria si situa il punto d'attacco di tutto il dramma. Di seguito Roberto manda Ottavio alla ricerca di Odoardo per consegnargli una lettera (in cui gli dice di rimanere a Cuma e di intervenire con l'esercito in caso fosse fatto prigioniero); da quel momento in avanti la tensione cala, fatto salvo il momento in cui Don Girone, vestita

l'armatura di Roberto, afferma di voler recarsi alla giostra di Napoli, e si presagisce lo scambio di persona. Si presentano in scena Isabella e Flora. Loro non sanno che Sicardo è stato ucciso, e lo spettatore capisce man mano che si tratta della sorella della vittima e della di lei serva.

Roberto si presenta alla nobildonna e si accorge di essere finito in casa dell'ucciso. Qui Adimari decide di affondare la lama amplificando il senso di pericolo con il n. 9, l'aria disperata di Isabella «Qual speranza hai tu, mio core».

A pochi versi di distanza, dopo i tentativi di Flora di consolare Isabella, vediamo Roberto deviare dal senso di rischio imminente accumulatosi nel corso delle scene I.9 e I.10 con l'aria n. 11, «Oh nume d'Amore»: il protagonista, accorato, chiede a Cupido di salvarlo dal guaio in cui si è cacciato. È evidente che in questo punto un pezzo chiuso in linea con quanto accade in scena sarebbe potuto essere un'aria di disperazione, non una preghiera a un'entità astratta come l'amore. Roberto risponde alle caratteristiche del "tipo" barocco del giovane innamorato:<sup>8</sup> è svenevole, benché a volte coraggioso e magnanimo, per questo motivo nell'opera lo si sente spesso rivolgersi a Cupido, o al proprio cuore, ecc. Da quel momento in poi l'obiettivo si sposta sulle vicende di Don Girone. Egli è catturato dalle guardie del Re che lo vedono armato come Roberto: viene portato a Napoli. Qui si presenta Laura, la quale scopre che l'omicida di Sicardo è stato catturato. Il Re suo padre le mostra la lettera trovata addosso a Ottavio, servo del principe di Sicilia, e in questo punto di rapido sviluppo drammatico, assieme alla disperazione di Laura giunge l'aria n. 18 del Re, «Scrivo in marmo un regio petto», un'aria di sdegno e vendetta, quasi un *pendant* del n. 9 di Isabella.

A questo punto alcuni personaggi vengono a conoscenza di quanto per lo spettatore era chiaro fin da subito: il prigioniero cui tutti alludono in realtà non è Roberto, il principe omicida, ma l'ignaro Don Girone. Un nuovo punto di svolta è il momento in cui il Re decide che il prigioniero debba essere incarcerato a Cuma, là dove dimora Roberto. Per questo motivo, benché Ottavio stia riuscendo a convincere Don Girone di essere Roberto per sviare l'attenzione dal vero principe, la scelta di chiudere l'atto con una sua aria di straripante soddisfazione, il n. 20, «Respira, mio seno», ha una forte capacità di sospensione. Questa soluzione tiene gli spettatori sulle spine dal momento che tutti si aspettano il ricongiungimento delle due comitive (la napoletana e la cumana), e tutti sanno che la serenità di Ottavio e Laura (che vedono incarcerato uno stolto al posto di Roberto) si prospetta di breve durata.

Il secondo atto si apre con un Roberto sempre più tra le nuvole. Si trova in una situazione di pericolo patente, ma esce in scena col n. 21, «Oh d'april pompe ingemmate», un accorato canto d'amore per la sua Laura lontana. Adimari apre il second'atto così come aveva aperto il primo. Ne risulta una sovrapposizione di piani antitetici, e là dove la possibile svolta negativa degli eventi si fa più vicina per l'imminente incontro tra il carcerato e il vero ricercato, un'aria d'amore costringe lo spettatore a percepire due piani situazionali diversi: il pericolo e l'innamoramento.

---

<sup>8</sup> Un esempio per tutti è Giasone, protagonista del libretto eponimo di Giacinto Andrea Cicognini, musicato da Francesco Cavalli per Venezia nel 1649 (S. Cassiano).

● Roberto	● Don Girone	● Subordinati
◆ Laura	■ Odoardo	⌂ Coro
■ Re		
► Isabella		

n°		Atto II	
Giardino regale dentro il castello di Cuma	21	1	Rob. canta il suo amore per Lau.
	22	2	Isa. vuole conoscere il passato di Rob., ma questi è vago e le dice di chiamarsi Delmiro.
	23	3	Isa. flirta con Rob.
			Rob. è saldo e non si farà incantare da Isa.
Appartamenti d'Isabella in Cuma		4	Lau. è a Cuma. Consola Isa. per la morte di Sic.
		5	Flo. annuncia a Isa. che il fuggiasco è stato acciuffato e viene condotto al castello.
	24		Flo. è soddisfatta per la cattura dell'omicida.
	25	6	Isa. canta il suo rinnovato vigore.
	26	7	Les. canta i pericoli d'amore.
		8	A Cuma Les. incontra Rob.: sorpreso gli chiede perché non scappa, e il principe risponde che la sua fedeltà a Lau. gli impedisce di lasciare il regno. Les. va a dire a Lau. che Rob. è a Cuma.
	27	9	Rob. è felice di rischiare la vita per amore di Lau.
	28	10	Duetto: Isa. intende confessare il suo amore a Rob. che non ne vuol sapere.
	29		D. Gir. flirta con Isa.
			Isa. è furibonda e aggredisce D. Gir., il quale, alle accuse di omicidio risponde sbalordito e stizzito, inimicandosi ancor di più Isa. e Enr.
Sala regia nel castello di Cuma		11	D. Gir. è soddisfatto della sua prigionia.
	30		Isa. chiede a Rob. di fare la guardia al carcerato = Rob. diventa «carceriere di sé medesimo», e porta D. Gir. nelle stanze che gli faranno da prigionia.
		12	D. Gir. bistratta il «carceriere» e inizia a riposare.
	31		Rob. è turbato e al tempo stesso spera che le cose vadano per il verso giusto.
	32		Rob. ha paura che l'inganno non regga a lungo.
	33	13	Il Re canta la sua soddisfazione per la cattura.
			Enr. dice al Re che il principe imprigionato si finge stolto.
	34		Il Re loda la capacità del fingersi stolti.
	35	14	Ott. canta i pericoli d'amore.
			D. Gir. Chiama a gran voce il suo servo Ott.
Camere destinate per carcere a Don Girone	36	15	D. Gir. Si lamenta con Ott. perché la dispensa è sempre chiusa e lui ha fame.
		16	Ott. e Rob. annunciano a D. Gir. l'arrivo della principessa Lau.
		17	Lau. esce e, dopo tanto tempo, rincontra Rob., non però incatenato come si aspetta, ma nei panni del carceriere: capisce l'inganno e lo asseconda.
	37		Lau. e Rob. sono soli in scena: si rinnovano le promesse d'amore reciproco.
	38	18	Lau. canta la gioia per aver visto che Rob. non è stato catturato.
			Rob. canta l'immovibilità della sua fede.
	39		Il Re assiste non visto allo scambio d'effusioni dei due amanti. Scopre che il carceriere è in realtà il principe di Sicilia e lo fa arrestare dalle guardie: l'indomani sarà giustiziato.
			Lau. è disperata: Rob. rischia di morire.

Segue l'annuncio dell'arrivo a Cuma del prigioniero. Isabella dà segno di essersi invaghita di Roberto, il che non fa che peggiorare la situazione: cantano assieme il duetto n. 28, «Parlate, - | Tacete, -». Nuovamente il drammaturgo sovrappone pericolo e amore, stavolta però, attraverso la voce dei due personaggi, ha modo di esplicitare tale dicotomia, affidando a Isabella i versi innamorati («Parlate, - | pensieri amorosi») e a Roberto i versi di rifiuto speculari ai primi («Tacete, - | pensieri amorosi»), seguito da «celate l'ardore | che il nume d'amore | vi sforza a soffrire». Insomma, il principe non ne vuole sapere dell'amore della principessa cumana, ma questa è ormai all'attacco, dunque quello che poteva essere il primo duetto d'amore del dramma ha invece la forma di un duetto, sì, ma d'amore incorrisposto.

Pochi versi più avanti il dramma raggiunge un possibile punto di svolta: si incontrano sulla scena Isabella, Roberto, Ottavio (suo servo), il povero Don Girone e il capitano delle guardie Enrico. Qui il rischio è alto: Ottavio potrebbe dar segno di conoscere Roberto (che

invece gli deve risultare sconosciuto dal momento che finge che Don Girone sia il suo padrone), e alle accuse di Isabella Don Girone potrebbe dire di non essere il principe di Sicilia e di non aver ucciso Sicardo.

Ciò non accade, anzi, Adimari inserisce qui un'aria totalmente inaspettata. Il personaggio comico ribalta la situazione flirtando con Isabella. Niente di più illogico. Isabella ha un diavolo per capello perché sta di fronte a chi le ha ucciso il fratello, e il presunto omicida, in tutta risposta le canta il n. 29 «Occhi belli, se bramate». In questo punto del dramma assistiamo allo scollamento più profondo tra gli sviluppi della vicenda e il carattere del pezzo chiuso.

Non sorprende che uno stacco di tale portata, dall'effetto comico assicurato, sia affidato a Don Girone, anzi, è solo grazie a lui che si sarebbe potuto ottenere quest'effetto: nelle mani di Adimari quella finta pazzia di cui tutti si lamentano in scena (credendo che il presunto principe Roberto si finga stolto per scampare alla condanna) è strumento utile *in primis* all'articolazione drammatica, ma soprattutto all'espletamento della funzione comica del sempliciotto carcerato.<sup>9</sup>

Di lì in poi l'incontro tra i due principi innamorati è il nodo drammatico più importante. Finalmente i due si ritrovano dopo tanto tempo, e per la prima volta sul palco. Laura trova Roberto, sì, ma non incatenato come se l'aspettava: egli è libero e fa da carceriere al povero stolto imprigionato al posto suo.

In questo momento, tra le scene 17 e 18 del second'atto, Adimari posiziona tre arie di peso: la n. 37 (Laura, «Ravvivatevi, oh speranze»), la n. 38 (Roberto, «Tu vedrai su l'alta mole») e la n. 39 (Laura, «Non morir, mio cuore, ancor»). La prima e l'ultima hanno la funzione di sottolineare il mutamento degli eventi fungendo da pausa, direi fisiologica, utile alla metabolizzazione di quanto è appena accaduto. Se col n. 37 Laura esprime tutta la sua gioia per aver ritrovato il suo amato, col n. 39, in chiusura d'atto, canta disperata perché il Re li ha visti tubare e ha capito che il principe che ha ucciso Sicardo non solo non è in prigione ma fa lo svenevole con sua figlia, e perciò lo fa catturare e lo condanna a morte. Con queste due arie si individuano i punti in cui il dramma pare a tutta prima essersi risolto (col ricongiungimento dei due amanti) e in cui in realtà riparte da capo. Ed è proprio questo ciò che accade. Là dove Calderón e Corneille sciogliono i nodi col disvelamento dello scambio di persona, nel dramma di Adimari tutto riparte da zero, col principe condannato a morte e una trama da tessere *ex novo*. Il protagonista rischia la morte e non ci sono più inganni che tengano. Prima che gli eventi prendano questa piega Roberto riesce però a cantare il n. 38 «Tu vedrai su l'alta mole», in cui Adimari in un certo senso crea un gancio a cui connettere il terzo atto. L'aria di Roberto è un'aria sulla fedeltà in amore: il principe canta alla principessa che non la tradirà mai, ed è su questo punto che il librettista costruisce il resto della trama. Nel giro di poche scene Roberto canterà un'aria del tutto antitetica a questa, in cui giurerà il suo amore a un'altra donna, un'aria dunque capace di far vacillare la certezza di quell'amore fra i due principi su cui erano stati tessuti gli atti I e II. Quest'aria serve da base

---

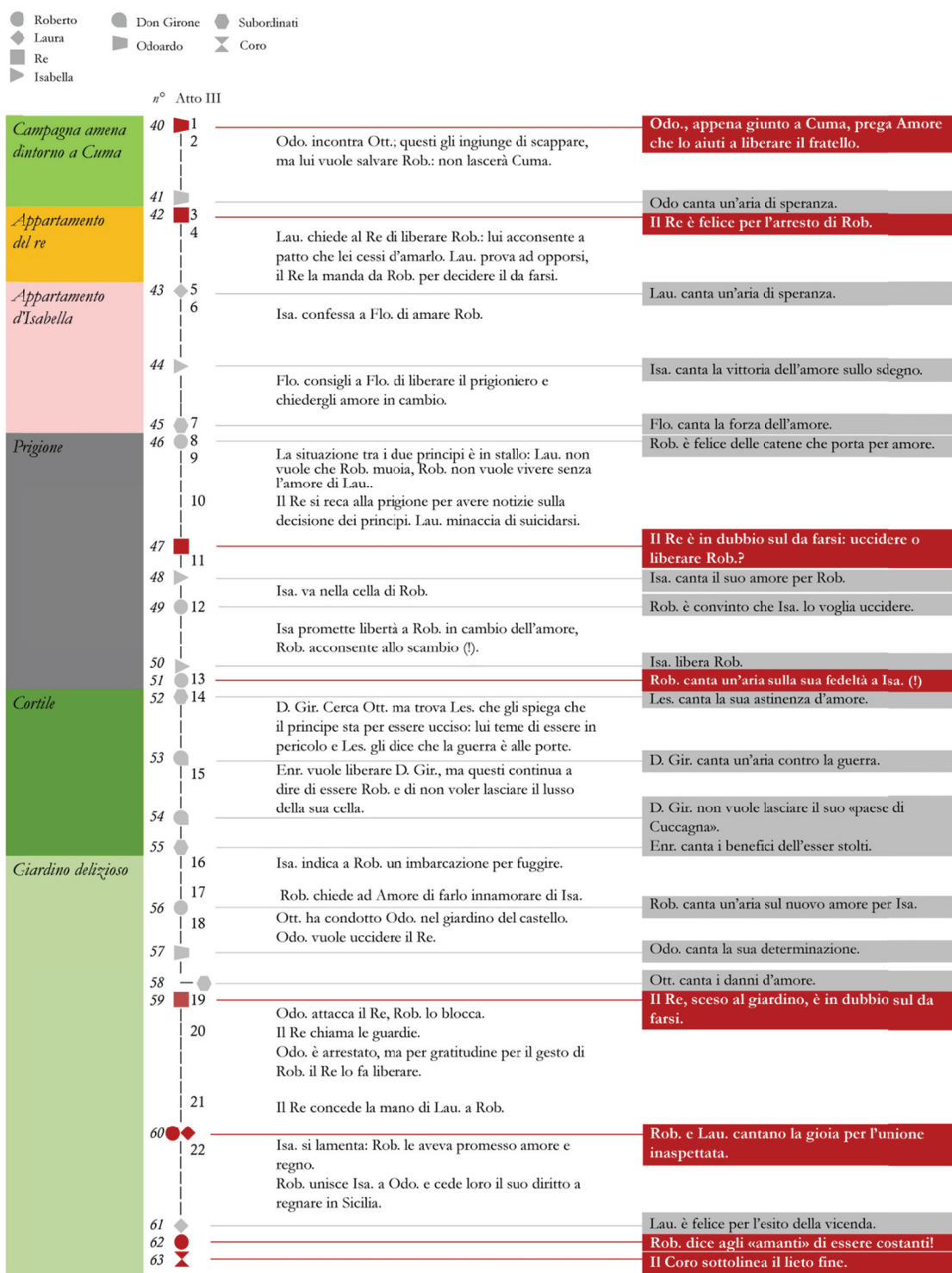
<sup>9</sup> Sul *topos* della follia nell'opera del Seicento cfr. E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo* cit., pp. 387-403; e *Id.*, *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, a cura di S. P. Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 241-287.

per la creazione nel terz'atto di un senso di smarrimento; qui infatti Roberto poteva cantare una semplice aria d'amore, invece si trova a fare una promessa che in breve non riuscirà più a mantenere.

L'atto terzo si apre (così come il secondo) con il canto spiegato. Odoardo esce in scena cantando il n. 40, «Se l'ardir d'amante cuore», in cui il secondogenito del re di Sicilia si presenta come degno fratello di Roberto. Canta una preghiera a Cupido, l'ennesima nel dramma; sebbene sia in pericolo e si trovi solo in terra nemica per salvare la vita del fratello, non fa altro che riproporre la sovrapposizione di situazioni cara ad Adimari e ai librettisti seicenteschi: la leggerezza del tema d'amore e il pericolo di morte che aleggia sui personaggi dell'opera.

A metà atto troviamo un nuovo dittico di arie antitetiche. Si tratta dei n. 42 e 47 entrambi cantati dal Re. Nella prima, «La gioia del petto», Adimari dà voce alla soddisfazione del sovrano per aver catturato il vero principe, e ancora una volta la direzione dei contenuti del dramma (in questo caso l'imminente rovina del principe) viene assecondata e amplificata da un'aria; invece nella seconda, «Fan guerra al mio seno», il carattere del personaggio si mostra in fase di mutamento. Quest'aria di dubbio, stimolata dalla minaccia di suicidio di Laura, è in grado di rimettere in moto il dramma, dal momento che la decisione del sovrano, fino ad allora ineluttabile (come pure il destino di Roberto), potrebbe mutare. Importa sottolineare il fatto che Adimari riservi a questo particolare nodo drammatico un trattamento speciale: non lo sviluppa con il semplice scorrere del recitativo, ma decide di evidenziarlo a mezzo di un'aria, e interrompe lo scorrere degli eventi concentrando l'attenzione dello spettatore sul momento di instabilità vissuto dall'antagonista.

Da quel momento in poi le cose precipitano. Isabella va alla cella di Roberto per liberarlo, ma in cambio gli chiede amore e un regno: Roberto accetta titubante, ma pochi versi dopo gli sentiamo cantare un'aria sulla sua nuova fedeltà d'amore, il pezzo n. 51, «Rigor di sventura». Come detto sopra, quest'aria ha una gemella nel second'atto (n. 38), ma è in questo punto che la dichiarazione di fedeltà incide profondamente sulla traiettoria del dramma. Dopo aver seguito le vicende del principe siciliano in attesa di vederlo ricongiunto alla sua amata Laura, con questa sterzata sentimentale lo spettatore si trova in uno stato di totale smarrimento: qui la trama non ha più un obiettivo certo, e ora l'amore dei due principi non sembra più il nucleo centrale della vicenda. Per questo motivo mi pare giusto mettere in evidenza un'aria come la n. 38, capace, per dirla con un linguaggio cinematografico, di fare un primo piano sul punto di instabilità più forte dell'intero dramma. Durante il n. 59 cantato dal Re, «Tra due lacci e due ritorte», mentre il Re pondera il da farsi, Odoardo si accinge a scagliarsi su di lui per ucciderlo: quest'aria di dubbio rappresenta quindi il momento di sospensione immediatamente precedente la peripezia finale. Un'altra trovata ben riuscita di Adimari. Proprio nel bel mezzo di un'aria in cui il Re si ricrede su quanto ha deciso, si sfiora il secondo omicidio (stavolta a scena aperta), e il groviglio di azioni sul palco raggiunge il culmine dell'articolazione: Odoardo attacca il Re, Roberto, che passa lì per caso, lo difende, le guardie arrestano tutti, ma alla fine il Re è riconoscente con il principe e gli restituisce fratello, amata e regno.



Drammaturgicamente parlando l'azione è terminata, ma ci sono tre ultimi pezzi la cui funzione sembra imprescindibile per la conclusione della vicenda. Il n. 60, «Beate quell'ore», è un duetto di Laura e Roberto che serve a «unire» musicalmente i due personaggi: il dramma non poteva finire senza che si sentisse l'amplesso sonoro dei due prota-

gonisti. Seguono, dopo l'aria di Laura «Alma mia, riprendi il giubilo»,<sup>10</sup> il n. 62 e il n. 63: nel primo, l'aria «Amanti, costanti», il principe incita gli amanti a resistere alle sofferenze d'amore perché ad esse seguono gioie ben più grandi. Il carattere assertivo di questo pezzo cozza con la specificazione «costanti»: sentire Roberto che consiglia agli amanti di essere «costanti», dopo esser stato capace di cantare arie di fedeltà ad ogni principessa che gli sia capitata a tiro lungo il dramma, ha un quoziente di palese comicità, che Adimari deve aver calcolato ad arte. Infine il «coro» di chiusura, il n. 63 «D'ogn'euro cruccioso», rappresenta quel punto fermo che già a questa altezza tradizionalmente chiude ciascun melodramma. In questo caso si tratta di una semplice quartina in cui tutti i personaggi spiegano al pubblico che l'amore, «quando irato più freme, allor si calma»: niente di più logico al termine di un dramma generato nient'altro che dal «flutto amoroso». Questa capacità di sintesi dell'opera in una semplice quartina dà idea della leggerezza con cui il tema d'amore è trattato: esso è il motore generatore di tutto il dramma, ma gli si riconoscono quell'instabilità e quella volatilità capaci tanto di generare un caos inestricabile quanto di riportare tutto istantaneamente all'armonia.

### III.6 La distribuzione tra i personaggi

A fine secolo le arie di un dramma per musica sono distribuite tra i vari cantanti del *cast* a seconda dell'importanza del ruolo. Di solito ai due protagonisti (un uomo e una donna: nel caso del *Carceriere* Roberto e Isabella) è destinato il numero d'arie più alto, seguono gli antagonisti, i deuteragonisti e, infine, i vari subalterni.

Nel contesto di questo dramma i 63 pezzi chiusi sono così distribuiti (in grassetto i pezzi d'assieme):

	Atto I	Atto II	Atto III	Totale
Protag.				
ROBERTO	1, 8, 11	21, 23, 27, <b>28</b> , 31, 32, 38	46, 49, 51, 56, <b>60</b> , 62, <b>63</b>	[3 + 7 + 7 =] 17
ISABELLA	4, 6, 9	22, 25, <b>28</b>	44, 48, 50, <b>63</b>	[3 + 3 + 4 =] 10
Antag.				
RE	18	33, 34	42, 45, 47, 59, <b>63</b>	[1 + 2 + 5 =] 8
Deuterag.				
LAURA	15, 16	37, 39	43, <b>60</b> , 61, <b>63</b>	[2 + 2 + 4 =] 8
ODOARDO	-	-	40, 41, 57, <b>63</b>	[0 + 0 + 4 =] 4
Comico				
DON GIRONE	3, 12, 13, 19	29, 30, 36	53, 54	[4 + 3 + 2 =] 9
Subalt.				
OTTAVIO	2, 20	35	58 <sup>11</sup>	[2 + 1 + 1 =] 4
FLORA	5, 7, 10	24	-	[3 + 1 + 0 =] 4
LESBINO	17	26	52	[1 + 1 + 1 =] 3
ENRICO	14	55	<b>63</b>	[1 + 1 + 1 =] 3

<sup>10</sup> Quest'aria in realtà avrebbe potuto star bene anche sulla bocca di Isabella, la quale è stata appena promessa in sposa a un Odoardo che in pochi secondi si è visto cedere lo scettro del regno di Sicilia dal fratello.

<sup>11</sup> Il n. 58 è l'aria aggiunta nella seconda edizione del libretto (Fi81b).



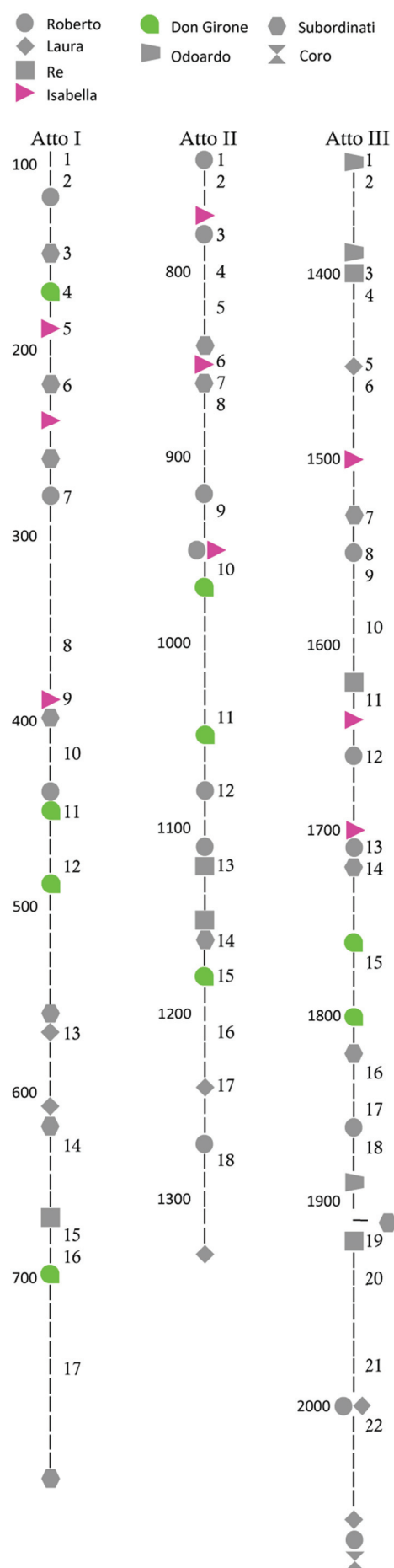
Già a un rapido sguardo si nota un'importante incongruenza con quanto detto sopra: il personaggio comico canta ben 9 arie. Non sorprende invece che i subalterni cantino poco (tra i tre e i quattro pezzi chiusi a testa)<sup>12</sup> e soprattutto che Odoardo canti solo 4 pezzi chiusi tutti nel terzo atto. Il secondogenito del re di Sicilia è infatti la pedina necessaria allo scioglimento dell'ultimis-simo nodo drammatico dell'opera: l'ostilità del Re verso l'amore di Roberto e Laura. Ma perché Don Girone predomina su tutti gli altri personaggi e guadagna il terzo posto sul podio dei pezzi chiusi?

Nell'opera fiorentina del Seicento, così come è noto da anni, il personaggio comico ha un ruolo di rilievo tutt'altro che consueto nel più generale contesto italiano.<sup>13</sup> Nel *Carceriere*, infatti, la comicità non è distribuita tra tutti i subordinati come avviene di solito, ma è concentrata esclusivamente in Don Girone: la sua presenza è sufficiente a stabilire che il carattere della scena è comico, ma intorno a lui tutti gli altri personaggi sono seri e il loro canto non è pensato per generare la risata.

Per questo motivo Don Girone non può essere annoverato tra i subalterni, ma assume un ruolo da coprotagonista, anche perché le sue vicende sono inscindibilmente connesse a quelle del protagonista: basti pensare che in scena quasi tutti lo scam-

<sup>12</sup> È degno di nota che Enrico non canti nessun pezzo chiuso autonomo nel terzo atto, ma Melani, che sa di averlo in scena a fine atto, dal momento che si tratta di un capitano delle guardie (e quindi non un semplice servo o una dama di compagnia) gli permette di partecipare al sestetto finale (chiamato «coro» nel libretto di Adimari) assieme ai principi di Sicilia, al re di Napoli e sua figlia, e alla nobildonna di Cuma.

<sup>13</sup> Cfr. qui il Capitolo II.



bianco per Roberto almeno fino alla fine del second'atto.

Il fatto, invece, che il ruolo di protagonista sia stato affidato a Isabella e non alla principessa Laura è giustificato dalla sua funzione drammatica del tutto straordinaria. Adimari le dà un particolare rilievo dal momento che le connessioni che intesse con gli altri personaggi non sono per nulla lineari. Basti ricordare che Isabella, costretta dal fratello a vivere relegata in un castello a Cuma, vive il lutto per la sua uccisione nella giostra di Napoli, si innamora di un “cercatore di pietre preziose” arrivato da chissà dove, si vede arrivare in casa il presunto omicida, scopre che l'uomo di cui si è innamorata è il vero assassino e così pure che la principessa di Napoli lo ama da tempo, ma decide ugualmente di liberarlo dalla prigione in cambio di una promessa d'amore (ovviamente interessata: vuole anche il titolo di regina di Sicilia!) e infine si trova promessa in sposa al fratello di colui che dice di amare. È evidente che siamo ben lontani dal personaggio di Laura: lei è la tipica principessa che ama riamata il suo principe (solitamente, come nel nostro caso, in pericolo) e per il cui amore non fa che gioire o lamentarsi. Il suo ruolo rispetto a quello di Isabella è più comune e standardizzato, anche perché nella parte della nobildonna sono, sì, sintetizzati i caratteri dell'amante, ma anche quelli di chi vuole la sua vendetta e di chi si oppone all'amore dei due protagonisti. Ed è quest'ultimo aspetto che fa di Isabella la vera antagonista della coppia Roberto-Laura; se il Re infatti potrebbe togliere la vita al principe e distruggere “fisicamente” la coppia (e nessuno ammetterebbe mai qualcosa del genere su un palco di fine Seicento), è Isabella quella che fa vacillare la fedeltà di Roberto, e che avrebbe il potere di condurre a una ridefinizione delle relazioni amorose alla fine del *plot*.

### III.7 La forma

Le 61 arie del *Carveriere* si dividono in 37 monostrofiche e 21 bistrofiche (nel libretto non c'è traccia di componimenti di tre o più strofe), con due arie bistrofiche con interpolazione di recitativo tra le due strofe, un'aria bistrofica a due (con una strofa per personaggio), più un duetto e un coro finale monostrofico. Il modello base più utilizzato da Adimari è dunque (con 38 occorrenze su 63 totali) la forma monostrofica, seguito a ruota dalla forma bistrofica (25 totali).

Siamo lontani dall'opera delle origini in cui il pezzo chiuso assumeva più rilievo quante più strofe contava. Nel *Carveriere di sé medesimo* un dato insistente pare ben più decisivo del polistrofismo: la ripetizione dei primi versi a fine strofa in 34 componimenti (invertiti in soli 7 casi), ma mi occuperò di questa caratteristica più avanti in questo capitolo.

Per ora mostro qui di seguito la sintesi grafica dei frutti dell'analisi morfologica, includendovi, oltre all'indicazione del numero di strofe, anche i casi in cui si trova la ripetizione dei versi a fine aria (in grassetto quando occorre inversione).

Tot. compon.	Tipologia <sup>14</sup>	n.
37	Arie monostrofiche	1, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 44, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 61, 62
di cui 20	con ripetizione dei primi versi	1, 5, <b>9</b> , 12, 13, 14, <b>17</b> , 20, 27, <b>31</b> , <b>33</b> , 34, 36, <b>39</b> , 41, 53, 54, 55, 57, 61
21	Arie bistrofiche	2, 3, 4, 11, 21, 23, 25, 26, 32, 35, 37, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 51, 56, 58
di cui 10	con ripetizione dei primi versi	2, 23, 25, 26, 35, 43, 45, 46, 47, 51
2	Arie bistrofiche con interpolazione di recitativo (entrambe con ripetizione e inversione dei primi versi)	<b>10, 59</b>
1	Aria bistrofica <i>a due</i> (con ripetizione dei primi versi)	60
Altri pezzi chiusi		
1	Duetto (bistrofico con ripetizione dei primi versi)	28
1	Coro (monostrofico)	63
63 tot.		

A livello metrico il verso base del *Carceriere* è senza ombra di dubbio l'ottonario. In ben 36 arie la costruzione della strofa è affidata ad esso, mentre al secondo posto troviamo il senario con 22 occorrenze; unico altro metro usato isometricamente in un'intera aria è il decasillabo, presente nella sola aria n. 15. Le arie, fatti salvi alcuni casi, si presentano granitiche nella loro isometria, in ben 46 casi la lunghezza del verso non cambia per tutta la strofa,<sup>15</sup> e in 9 casi (indicati nello schema seguente col + 11 e con il fondo grigio) accade invece che, per conferire un carattere conclusivo più marcato all'ultimo verso delle strofe, Adimari devii dal metro fisso per concludere con un endecasillabo opportunamente rimato con quanto precede. In 5 casi (indicati col fondo verde) l'ottonario è associato al quaternario. Ma per giungere al totale di 63 mancano all'appello 3 arie. Si tratta di 3 componenti (n. 14, 26, 52, indicati col fondo arancione) dalla struttura metrica eccentrica rispetto a quelle appena esposte.

<sup>14</sup> Sulle forme dell'aria nell'opera del Seicento cfr. E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo* cit., pp. 311-358.

<sup>15</sup> Il fatto che su 63 pezzi chiusi 46 siano isometrici conferma il calo di anisometria verso il finire del secolo riconosciuto da Bellina nel suo studio già citato. Cfr. A. L. Bellina, *Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690* cit.

Il n. 14 è un componimento monostrofico che comincia e termina con lo stesso endecasillabo, ma che si compone di ottonari, fatto salvo il quaternario al terzo verso, che, rimato col secondo in rima baciata, fa zoppicare sin dal principio la successione di ottonari.<sup>16</sup>

Monostrofica <sup>17</sup>				
7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto				
(base ottonario + endecasillabo e quaternario)				
<u>Sbilanciamento metrico rimato</u>				
n. 14	480	ENR	Ferma il giro per me, cara fortuna.	<b>A</b>
			<u>La volubile tua ruota,</u>	b <sub>8</sub>
			<u>fatta immota,</u>	b <sub>4</sub>
			dia riposo al tuo rigore,	c <sub>8</sub>
			né la pace del mio core	c <sub>8</sub>
	485		turbi mai vicenda alcuna.	a <sub>8</sub>
			Ferma il giro per me, cara fortuna.	<b>A</b>

Il n. 26 non presenta altra devianza dal contesto metrico del *Carveriere* se non l'attacco (poi ripetuto in chiusura) di un endecasillabo su due strofe costituite da 4 + 1 senari in rima baciata.

Bistrofica				
7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto				
(base senario + endecasillabo)				
n. 26	860	LES	Non siegua il cieco dio chi vuol contenti:	<b>A</b>
			nel regno incostante	b <sub>6</sub>
			d'un nume volante	b <sub>6</sub>
			son gioie gradite	c <sub>6</sub>
			legami e ferite,	c <sub>6</sub>
	865		sospiri e tormenti.	a <sub>6</sub>
			Non siegua il cieco dio chi vuol contenti.	<b>A</b>
			Non sperì di goder chi segue Amore:	
			ministro d'affanno	
			Cupido tiranno	
	870		con dolce saetta	
			corrompe ed infetta	
			la pace d'un cuore.	
			Non sperì di goder chi segue Amore.	

<sup>16</sup> In merito a questi versi dimezzati cfr. L. Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, 6 volumi (di cui il III in 2 tomi), a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-1986, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-363: 348 e nota 19.

<sup>17</sup> Per l'analisi della versificazione:

- lettere minuscole = dal bisillabo al novenario (senza pedice = settenario);
- lettere maiuscole = dal decasillabo in poi (senza pedice = endecasillabo);
- prime lettere dell'alfabeto = versi piani;
- ultime lettere dell'alfabeto = versi tronchi;
- pedici = lunghezza del verso (+ s = verso sdrucchiolo);
- il **grassetto** indica la ripetizione dei primi versi a fine strofa.

Il n. 52 è il più articolato di tutto il dramma in quanto si costituisce di due strofe eterogenee. La prima è una quartina di ottonari (piano-tronco-piano-tronco) in rima alternata, la seconda una quartina di settenari ed endecasillabi (tronco-piano-tronco-piano) uniti dalla stessa rima della precedente.

Bistrofica				
8 vv. in 2 quartine in rima alternata				
(base 1 <sup>a</sup> str. ottonario				
2 <sup>a</sup> str. settenari e endecasillabi)				
n. 52	1720	LES	L'arco adopri d'un bel ciglio	a <sub>8</sub>
			sempre altera la beltà,	x <sub>8</sub>
			che sicuro dal periglio	a <sub>8</sub>
			goderò mia verde età.	x <sub>8</sub>
	1725		Non tanto ardir, no, no,	z
			lasciate il saettar, donne mie vaghe:	B
			il Cielo decretò	z
			ch'io portassi lo strale e voi le piaghe.	B

Pochissime sono le deviazioni dall'impianto formale regolare che sta alla base di quasi tutti i pezzi chiusi di Adimari. Tra queste si possono annoverare anche i punti in cui la struttura metrica e rimica dell'aria va oltre il regolare succedersi di versi isometrici in rima baciata, alternata o incrociata: si tratta dei punti in cui occorrono rime al mezzo e altre peculiarità metrico-rimiche. Nelle arie del *Carceriere* la rima al mezzo ha solitamente la stessa posizione. Il contesto strofico è sempre isoritmico e la rima si trova tra la fine del primo emistichio e quella del secondo nell'arco di un solo verso non rimato con gli altri (n. 2, 27, 61, 62) proprio in virtù della rima al mezzo. A volte nel dramma i due emistichi sono separati e vanno a formare un distico di versi lunghi la metà di quelli limitrofi (n. 1, 7, 38), e nell'edizione ho sempre mantenuto questa struttura "aperta" (come testimonianza dell'elasticità grafica con la quale si mostrava la rima al mezzo nel libretti a stampa di questo periodo), tranne nel caso del n. 53.

		Monostrofica	
		7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto	
		<ul style="list-style-type: none"><li>- (base ottonario);</li><li>- ^ rima al mezzo</li><li>- rima al mezzo <i>interna</i><sup>18</sup></li><li>- <u>Sbilanciamento metrico rimato</u></li></ul>	
n. 53		D. GIR	
			Non più <i>guerra</i> , signor no:
			vada Marte ^ in altra parte,
			o con lui m'adirerò:
	1765		<u>la natura, che non <i>erra</i>,</u>
			<u>vuol che in <i>terra</i></u>
			ognun viva quanto può.
			Non più <i>guerra</i> , signor no.

<sup>18</sup> La doppia indicazione di rima e verso apposta sul primo, secondo e ultimo verso dell'aria (a<sub>4</sub>x<sub>8</sub>; b<sub>4</sub>b<sub>8</sub>; a<sub>4</sub>x<sub>8</sub>) indica la posizione e la natura della rima del primo emistichio e quella del secondo (es. primo verso, a<sub>4</sub>x<sub>8</sub>: rima in «-erra» alla fine del quaternario e in «-o» sull'ottonario tronco).

Qui il secondo verso risulta dalla ricostruzione dell'ottonario a mezzo della fusione per sinalefe del quaternario «vada Marte» e del quinario «in altra parte» originalmente separati nel libretto a stampa. L'irregolarità metrica generata dalla necessità della sinalefe ha reso obbligata la ricostruzione, il che riporta il caso dentro il novero delle rime al mezzo contenute nello stesso verso. Ma il n. 53 salta all'occhio anche per un altro tipo di rima al mezzo e cioè quella che connette il primo emistichio di un verso al primo o secondo emistichio di un altro, come accade qui tra il primo, il quarto e il quinto verso (indico la rima col grassetto corsivo): i casi di questo genere si trovano raramente nel dramma (n. 8, 31, 49), così come pure lo sbilanciamento metrico tra ottonario e quaternario del quarto e quinto verso (indicato qui con il sottolineato; altri casi nei n. 13, 14, 40, 46).

Un altro dato abbastanza significativo in merito alla morfologia metrica delle arie è l'utilizzo del verso sdrucchiolo in otto casi del tutto eterogenei tra loro dal punto di vista drammatico: si tratta di arie di differente argomento e carattere, cantate da personaggi di diversa estrazione sociale. Si può affermare che questo verso, almeno in base all'uso che ne fa Adimari, non ha più nessun valore legato al soprannaturale o a qualsiasi altra tematica ben definita.<sup>19</sup>

Qui di seguito offro una sintesi grafica di quanto appena esposto.

Atto I				Mono/bistrofica	vv. ripetuti	Verso ba- se
1.	I.2	ROB	«Fuggire,   partire»	monostrofica	rip.	6
2.	I.3	OTT	«Le sue luci avvezzi a piangere»	bistrofica	rip.	8 s
3.	I.4	D. GIR	«Dal fornello di Vulcano»	bistrofica		8
4.	I.5	ISA	«Da frodi amorose»	bistrofica		6 (+ 11)
5.	I.6	FLO	«Con ragion m'è forza stridere!»	monostrofica	rip.	8 s
6.	I.6	ISA	«Ma, giunta al riposo»	monostrofica		6
7.	I.6	FLO	«Benché pensi notte e dì»	monostrofica		8
8.	I.7	ROB	«Occhi, voi, che troppo alteri»	monostrofica		8
9.	I.9	ISA	«Qual speranza hai tu, mio core»	monostrofica	<b>rip.</b>	8
10.	I.9	FLO	«Non ti doler, no, no»	bistrofica	<b>rip.</b>	7 (+ 11)
11.	I.10	ROB	«O nume d'Amore»	bistrofica		6 (+ 11)
12.	I.11	D. GIR	«Sù, pensier, tutti a capitolo»	monostrofica	rip.	8 s (+ 11)
13.	I.12	D. GIR	«Voi siete matti a fél»	monostrofica	rip.	8
14.	I.12	ENR	«Ferma il giro per me, cara fortuna»	monostrofica	rip.	8, 4 e 11
15.	I.13	LAU	«Vaghe luci del sole adorato»	monostrofica		10
16.	I.13	LAU	«S'ei resta lo miro»	monostrofica		6 (+ 11)

<sup>19</sup> In merito cfr. W. Osthoff, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana* cit., pp. 125-141; S. Leopold: «*Quelle bazzicature poetiche appellate ariette*» cit., pp. 113-119; E. Benzi, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, 2 volumi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 637-675.

17.	I.13	LES	«A Cupido, ch'è fanciullo»	monostrofica	<b>rip.</b>	8
18.	I.14	RE	«Scrive in marmo un regio petto»	monostrofica		8
19.	I.16	D. GIR	«Più non posso»	monostrofica		4 s e 8
20.	I.17	OTT	«Respira, mio seno»	monostrofica	rip.	6

#### Atto II

21.	II.1	ROB	«Oh d'april pompe ingemmate»	bistrofica		8
22.	II.2	ISA	«Stiasi pur tra l'ombre avvolto»	monostrofica		8
23.	II.3	ROB	«D'un crin lusinghiero»	bistrofica	rip.	6
24.	II.5	FLO	«L'omicida dispietato»	monostrofica		8
25.	II.6	ISA	«Cara sorte, alfin tua sfera»	bistrofica	rip.	8
26.	II.7	LES	«Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»	bistrofica	rip.	6 e 11
27.	II.8	ROB	«Oh quanto è soave»	monostrofica	rip.	6
28.	II.9	ISA e ROB	«Parlate, -   Tacete, -» [duetto]		rip.	6
29.	II.10	D. GIR	«Occhi belli, se bramate»	monostrofica		8
30.	II.11	D. GIR	«O piume beate»	monostrofica		6
31.	II.12	ROB	«Fra la tema e la speranza»	monostrofica	<b>rip.</b>	8
32.	II.12	ROB	«A un lampo splendente»	bistrofica		6 (+ 11)
33.	II.13	RE	«Pur son fatto a Giove uguale»	monostrofica	<b>rip.</b>	8
34.	II.13	RE	«Il saper talvolta fingere»	monostrofica	rip.	8 s
35.	II.14	OTT	«Dall'arco d'Amore»	bistrofica	rip.	6
36.	II.15	D. GIR	«Che rispondi? A che si pensa?»	monostrofica	rip.	8
37.	II.17	LAU	«Ravvivatevi, oh speranze»	bistrofica		8
38.	II.17	ROB	«Tu vedrai su l'alta mole»	monostrofica		8 e 4
39.	II.18	LAU	«Non morir, mio cuore, ancor»	monostrofica	<b>rip.</b>	8

#### Atto III

40.	III.1	ODO	«Se l'ardir d'amante cuore»	bistrofica		8 e 4
41.	III.2	ODO	«No, mio cuor, che non dovrai»	monostrofica	rip.	8 s
42.	III.3	RE	«La gioia del petto»	bistrofica		6 (+ 11)
43.	III.5	LAU	«Di goder luce amorosa»	bistrofica	rip.	8
44.	III.6	ISA	«Armato di scudo»	monostrofica		6
45.	III.7	FLO	«Non presuma aver vittoria»	bistrofica	rip.	8 s
46.	III.8	ROB	«Quanto dolci ancor che gravi»	bistrofica	rip.	8 e 4
47.	III.10	RE	«Fan guerra al mio seno»	bistrofica	rip.	6
48.	III.11	ISA	«Nel dolce martire»	bistrofica		6
49.	III.12	ROB	«Usa pur la ferità»	monostrofica		8
50.	III.12	ISA	«Sù, disciolte le catene»	monostrofica		8
51.	III.13	ROB	«Rigor di sventura»	bistrofica	rip.	6
52.	III.14	LES	«L'arco adopri d'un bel ciglio»	bistrofica		8, 1 <sup>a</sup> str. 7 e 11, 2 <sup>a</sup> str.
53.	III.14	D. GIR	«Non più guerra, signor, no»	monostrofica	rip.	8 e 4
54.	III.15	D. GIR	«Dimmi, pazzo da catena»	monostrofica	rip.	8
55.	III.15	ENR	«Felice il mortale»	monostrofica	rip.	6

56.	III.17	ROB	«D'un bel sen l'almo candor»	bistrofica		8
57.	III.18	ODO	«Contro il ciel del regio sdegno»	monostrofica	rip.	8
58.	III.18	OTT	«Non fia, chi si vanti»	bistrofica		6 (+ 11)
59.	III.19	RE	«Tra due lacci e due ritorte»	bistrofica	<b>rip.</b>	8
60.	III.21	LAU e ROB	«Beate quell'ore» [aria <i>a due</i> ]	bistrofica	rip.	6
61.	III.22	LAU	«Alma mia, riprendi il giubilo»	monostrofica	rip.	8 s
62.	III.22	ROB	«Amanti, costanti»	monostrofica		6
63.	III.22	CORO	«D'ogn'euro cruccioso» [coro]	coro monostro- fica		6 (+ 11)

Il fenomeno della ripetizione dei primi versi a fine strofa, come sopra esposto, riguarda più della metà dei pezzi chiusi (34 su 63), per questo, visto pure l'interesse che tale fenomeno riveste nell'individuazione della tendenza di fine Seicento all'aumento delle arie col da capo, mi pare importante individuarne qui le forme e le occorrenze.

	aBa [rip. primo verso]	ABA [rip. più versi]	ABA [rip. più versi invertiti]
Monostrofiche	5, 12, 13, 14, 36, 53	1, 20, 27, 34, 41, 54, 55, 57, 61	9, 17, 31, 33, 39
Bistrofiche	26, 46	2, 23, 25, 35, 43, 45, 47, 51, 60	10, 59

Il *Carceriere*, in merito al numero di pezzi con ripetizione dei primi versi, risulta in linea con il coevo contesto veneziano. Anna Laura Bellina nel suo *Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690* ha messo in luce la portata del fenomeno della ripetizione dei primi versi nelle arie dei libretti veneziani del nono decennio del XVII secolo e riporta che per il 1681 su un totale di 205 pezzi chiusi censiti (su quattro opere campione)<sup>20</sup> ben 112 hanno la segnalazione di ripresa nel libretto a stampa. Il risultato è che, così come avviene nel *Carceriere*, poco più del 50% delle arie ha una ripresa segnalata nel libretto.

Nicola Badolato, nel suo lavoro sui libretti di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli, sintetizza le forme con *refrain* verbale in tre gruppi, validi per il dramma per musica seicentesco in generale:

(1) forme classiche basate sulla ripetizione: la canzone a ballo o ballata con schema regolare (ripresa/piedi/volta/ripresa) e la barzelletta quattrocentesca (con le sue varianti che possono ridurre l'eredità della ballata alla sola ripetizione in fine strofa della rima del ritornello, o introiettare il ritornello nel finale di strofa);

(2) arie e cori polistrofici con ritornello ripetuto alla fine di ogni strofa: forme già adottate dal melodramma delle origini e che a loro volta risultano dalla commistione di forme tradizionali e forme "moderne" chiabresche;

<sup>20</sup> Le opere allestite nel 1681 a Venezia furono otto, ma lo studio di Bellina ha previsto l'analisi su un campione del 50% del totale, cioè quattro opere: *Creso* (G. C. Corradi, G. Legrenzi), *Flora* (N. Bonis, M. A. Ziani, A. Sartorio), *Irene e Costantino* (A. Rossini, A. Giannettini), *Pompeo Magno in Cilicia* (A. Aureli, D. Freschi). Cfr. A. L. Bellina, *Ripresa e isometria a Venezia* cit., pp. 538 (tab. 2), 541 (tab. 4).



(3) forme madrigalesche con ripetizione finale del primo verso: correnti già dal Cinquecento avanzato e derivanti dalla commistione fra madrigale, strofa di ballata (la quale aveva dato origine a un organismo monostrofico con ritornelli) e forme nuove della monodia (canzoni o canzonette moderne, con ripetizioni dei primi versi dentro o fuori la strofa).<sup>21</sup>

È evidente che tutte le arie del *Carceriere di sé medesimo* che presentano la ripetizione di qualche verso rispondono alle caratteristiche della terza categoria, dal momento che lungo il dramma si incontra un solo caso di ripetizione dei versi all'infuori dei confini della singola unità strofica. Si tratta del n. 28, il duetto «Parlate, - | Tacete, -» di Isabella e Roberto.

n. 28 duetto	950	ISA	Parlate, -
		ROB	Tacete, -
		<i>a due</i>	- pensieri amorosi, se i vostri riposi tradir non volete. Pensieri amorosi, -
	955	ISA	- parlate.
		ROB	- tacete.
		ISA	Scoprite il martire -
		ROB	Celate l'ardore -
		<i>a due</i>	- che il nume d'amore vi sforza a soffrire fra lacci penosi.
	960	ROB	Tacete, -
		ISA	Parlate, -
		<i>a due</i>	- pensieri amorosi.

<sup>21</sup> Cfr. N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012, p. 29.



## Capitolo IV

---

### Drammaturgia in evoluzione: poesia e musica (1681-1702)

#### IV.1 Le riprese extra-fiorentine

##### IV.1.1 Reggio 1684

Dopo gli allestimenti fiorentini del 1681 *Il carceriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari e Alessandro Melani fu ripreso a Reggio nel 1684 pesantemente rimaneggiato e con un nuovo titolo: *La calma fra le tempeste, ovvero Il prencipe Roberto fra le sciagure felice*.<sup>1</sup>

Le fonti che documentano questo allestimento sono in tutto quattro. La più inusuale è sicuramente il manifesto che pubblicizzò le recite del 1684,<sup>2</sup> in cui sono documentati sia il contesto in cui fu allestito il melodramma, l'ormai famosa fiera primaverile reggiana,<sup>3</sup> sia la data delle recite: 30 aprile, e 1, 3, 4, 6, 7 e 9 maggio.

Segue il libretto, stampato a Reggio da Prospero Vedrotti nel 1684,<sup>4</sup> sul cui frontespizio si legge che l'opera fu dedicata al duca di Modena e Reggio Francesco II d'Este (1660-1694)

---

<sup>1</sup> Questo allestimento è stato riconosciuto come replica del *Carceriere di sé medesimo* di Adimari e Melani in R. L. Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 252-295: 282-283. Per la storia del Teatro di Reggio e le sue vicissitudini seicentesche cfr. L. Bianconi e T. Walker, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296 (tradotto parzialmente in italiano in: *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 221-252); *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. Romagnoli e E. Garbero, Firenze, Sansoni, 1980; e P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro municipale Valli, 1987.

<sup>2</sup> Il manifesto si trova in I-Rem [Curti 206.2]: «LA CALMA FRA LE TEMPESTE | OVERO | IL PRENCIPE ROBERTO | FRA LE SCIAGVRE FELICE. | DRAMMA REALE PER MVSICA | DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DI REGGIO | IN OCCASIONE DELLA FIERA | Dalli 30. Aprile per I. 3. 4. 6. 7. 9. Maggio 1684». Citato e riprodotto in P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia* cit., pp. 43-44, 318; e A. Cavicchi, *Musica e melodramma nei secoli XVI-XVIII*, in *Teatro a Reggio Emilia* cit., pp. 97-133: 114-115.

<sup>3</sup> Cfr. L. Bianconi e T. Walker, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera* cit., p. 230.

<sup>4</sup> Sebbene il frontespizio del libretto reciti semplicemente «per il Vedrotti», una rapida scorsa alle pubblicazioni dei Vedrotti tra Sei e Settecento nell'SBN *online* ha chiarito che la stamperia reggiana pubblicò a nome di Prospero dal 1649 al 1697, per poi passare a Ippolito dal 1698 al 1713. Per le copie superstiti del libretto si veda l'elenco in nota a piè pagina nella Nota all'edizione del libretto del *Carceriere*, mentre per i paratesti e le parti aggiunte nel libretto reggiano del 1684 (Re84) si veda l'Apparato II dell'edizione del libretto.

dai «soprastanti al teatro»,<sup>5</sup> e che fu cantata dai seguenti «ss.ignor» music»: <sup>6</sup>

FERNANDO, Camillo Moretti reggiano  
LAURA, Isabella Buffagnotti bolognese  
ISABELLA, Barbara Riccioni detta “la Romanina”  
ROBERTO, Francesco Ballarini del Serenissimo di Mantova  
OTTAVIO, Gio.vanni Buzzoleni del Serenissimo di Mantova  
ODOARDO, Angiola Luparini bolognese  
FLORA, Anna Maria Torri bolognese  
ENRICO, Marco Antonio Origoni del Serenissimo Padrone  
DON GIRONE, Antonio Ferrari reggiano  
LESBINO, Giulia Sonzoni reggiana

Si tratta di un *cast* di un certo livello e, a parte la Luparini e la Sonzoni,<sup>7</sup> ciascuno di questi cantanti ha segnato una porzione della vita operistica italiana. La ricerca delle occorrenze del nome di questi «virtuosi» nei libretti a stampa a cavallo del Sei e del Settecento mi ha aiutato a distinguere tra i cantanti di successo e quelli dal profilo più modesto, tra chi era al debutto, chi nel pieno della sua carriera, e chi invece alle ultime battute. Ai due estremi abbiamo il reggiano Antonio Ferrari, presente in soli 4 libretti prima della *Calma fra le tempeste*<sup>8</sup> (tra questi, nel 1674, si conta la ripresa modenese della *Dori* di G. F. Apolloni e A. Cesti, col titolo *La schiava fedele*, in cui Ferrari cantò la parte di Eliso), e dall'altra parte le due future primedonne bolognesi del melodramma di fine secolo: Barbara Riccioni, detta “la Romanina”, che nel 1684 debuttava proprio a Reggio, in una carriera che sarebbe durata più di 20 anni (per più di 33 opere) fino al 1707 ca, e la bolognese Anna Maria Torri Cecchi (o Zechi) detta “la Beccarina”, che cantò più di 35 opere fino al 1708 ca.

---

<sup>5</sup> Cfr. L. Adimari, *La calma fra le tempeste, ovvero Il principe Roberto fra le sciagure felice*, Reggio, [P.] Vedrotti, 1684, p. 3.

<sup>6</sup> Elenco tratto da L. Adimari, *La calma fra le tempeste* cit., p. 10. Per la ricostruzione della carriera operistica dei cantanti del *cast* della ripresa reggiana del *Carveriere* si veda l'Appendice 15.

<sup>7</sup> La prima è documentata sul solo libretto della *Calma fra le tempeste*, mentre la seconda sul medesimo e, per la parte di Lesbia, sul libretto dell'*Anagilde over Il Rodrigo* allestita a Reggio nel 1685 (lib. G. B. Bottalino, mus. C. F. Pollarolo). Cfr. Appendice 15.

<sup>8</sup> Il bassissimo numero di occorrenze del nome di Ferrari tra i libretti a stampa superstiti (e questo potrebbe valere anche per Isabella Buffagnotti, documentata dal '79 all'84 in soli 6 allestimenti) potrebbe non essere un indizio rivelatore di una carriera di modesto profilo, dal momento che il periodo produttivo del cantante potrebbe esser stato tra gli anni sessanta e settanta del secolo, decenni in cui la prassi di riportare sistematicamente il nome degli interpreti al fianco o a seguito degli «interlocutori del dramma» non si era ancora consolidata.

Anche nella terza fonte, un foglio volante manoscritto rinvenuto nell'Archivio di Stato di Modena, si trovano alcune notizie in merito ai cantanti. Si legge infatti:<sup>9</sup>

Il dramma che dovrà recitarsi per la prossima fiera, che prima era intitolato *Il carveriere di sé medesimo* prenderà ora il titolo della contrascritta stampa [spazio vuoto] Consiste in dieci personaggi quali saranno rappresentati:

dalla sig.ra Buffagnotti di Bologna	[= Isabella Buffagnotti]	
dalla sign. Romanina cantatrice pur di Bologna	[= Barbara Riccioni]	
dalla sig. Capuzini medesimamente di Bologna		
ed un'altra giovinetta di Bologna	[= ?]	
ed un'altra di Reggio che sarà persona di Paggio.	[= Giulia Sonzoni]	
Il sig. Ballarini	} musici del ser. <sup>enissimo</sup> di Mantova	[= Francesco Ballarini]
il sig. Buzzoleni		[= Giovanni Buzzoleni]
il sig. Marc'Antonio	} musici del ser. <sup>enissimo</sup> di Mod. <sup>ena</sup>	[= Marco Antonio Origoni]
il S. Don Ant. <sup>onio</sup> Ferrari		[= Antonio Ferrari]

L'opera in sé è vaga e copiosa d'avenimenti. Fu recitata in Firenze fin dal 1681, ed era abbellita di molte canzonette e rimodernata. Sarà ben vestita come ben accompagnata.

Questo elenco di cantanti collima quasi perfettamente con quello del libretto, fatta salva l'indicazione della cantante bolognese «Capuzini» che non risulta dall'elenco stampato nel 1684 (e, almeno con questo cognome, non appare in nessun libretto inventariato da Sartori).<sup>10</sup> Visto che la lista manoscritta è stata stilata prima della recita («Il dramma che dovrà recitarsi per la prossima fiera»), è possibile che la Capuzini sia stata sostituita dalla Luparini o dalla Torri (rispettivamente Odoardo e Flora nell'allestimento del 1684) poco prima che andasse in scena, e così pure il nome di una di queste due potrebbe celarsi dietro quell'«altra giovinetta di Bologna» di cui parla il documento. Il fatto che nel manoscritto non sia citato Camillo Moretti (che cantò la parte del Re Fernando) si può imputare a una semplice dimenticanza, dal momento che l'autore della lista afferma che i cantanti dell'opera sono dieci, ma alla fine ne elenca solo nove.

La quarta ed ultima fonte relativa all'allestimento di Reggio è la partitura manoscritta, conservata in I-MOe, senza nessuna attribuzione coeva, ma riconosciuta dal bibliotecario ottocentesco Angelo Catelani come copia del *Carveriere di sé medesimo* di Adimari e Melani. Questi, nella retrocoperta del primo dei tre volumi (uno per atto) che costituiscono l'opera, scrive: «Melani Alessandro. *Il carveriere di sé medesimo*. | Atti 3, con istromenti. | Poesia di Lodovico Adimari. Quest'opera fu scritta e rappresentata a Firenze l'anno 1681 nel teatro dell'Accademia degli Infuocati. La dedicatoria dell'Adimari porta la data del 24 gennaio 1681. [...] Altri titoli ha subito questo melodramma, come *Il Roberto*, *Don Girone* o *Don Cardone*, dal nome di un personaggio comico; *La calma fra le tempeste*, ovvero *Il principe Roberto fra le sciagure felice*, &c.».<sup>11</sup> L'identificazione della partitura come copia del testo di Adimari e Melani

<sup>9</sup> Cfr. I-MOas [Archivio Estense, archivio per materie, serie *Spettacoli pubblici*, cartella n. 8], trascritto in A. Cavicchi, *Musica e melodramma nei secoli XVI-XVIII* cit., p. 114.

<sup>10</sup> Cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 volumi, Cuneo, Bertola & Locatelli 1990-1994, ad indicem.

<sup>11</sup> Per le caratteristiche fisiche della partitura si veda l'Appendice 6.

ni è dunque di lunga data, ma Cavicchi è stato il primo a scrivere che la partitura modenese corrispondeva all'allestimento reggiano dell'opera.<sup>12</sup>

Quando *La calma fra le tempeste* fu allestita a Reggio nel 1684 la vita operistica della città, dopo due allestimenti precocissimi nel 1645 e nel 1648 (rispettivamente due opere, romana la prima e veneziana la seconda: il *Santo Alessio* di Giulio Rospigliosi e Stefani Landi;<sup>13</sup> e *La finta pazzia*, di Giulio Strozzi e Francesco Saccati)<sup>14</sup> iniziò a stabilizzarsi solo a partire dal 1668 con l'allestimento del *Giasone* di G. A. Cicognini e F. Cavalli, e con l'*Antioco* dello stesso compositore su libretto di N. Minato. Dal *Giasone* alla *Calma fra le tempeste* si contano ben 15 drammi per musica, di cui: 7 provenienti da Venezia, 2 da Innsbruck, 1 da Roma, 1 da Milano e tre, forse autoctoni, di cui non ho individuato allestimenti precedenti a quello reggiano.<sup>15</sup> È evidente che in questo primo periodo della produzione operistica della città di Reggio le partiture della vicina Venezia la fanno da padrone, ma non dobbiamo pensare a un colonialismo musicale *tout court*. Come mostrerò più avanti, infatti, le numerose manipo-

<sup>12</sup> Cfr. A. Cavicchi, *Musica e melodramma nei secoli XVI-XVIII* cit., p. 115.

<sup>13</sup> *Première*: Roma, Palazzo Barberini, 1632. Dati tratti da P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia* cit., pp. 37-43.

<sup>14</sup> *Première*: Venezia, Teatro Novissimo, 1641.

<sup>15</sup> Le opere allestite tra il 1668 e il 1684 a Reggio sono (cfr. P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia* cit., pp. 37-43; e C. Lanfossi, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. "La regina Floridea", Milano, 1670. Edizione critica del libretto di Teodoro Bardò e della musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca e Pietro Simone Agostini*, Milano, LED, 2009):

anno	titolo	autori	<i>première</i>
1668	<i>Il Giasone</i>	lib. G. A. Cicognini, mus. F. Cavalli	Ve 1649
1668	<i>L'Antioco</i>	lib. N. Minato, mus. F. Cavalli	Ve 1659
1668	<i>La Dori</i>	lib. G. F. Apolloni, mus. A. Cesti	In 1657
1670	<i>Artemisia</i>	lib. N. Minato, mus. [F. Cavalli?] mus. [F. Rossi?]	[Ve 1657] [Mi 1663]
1671	<i>Argia</i>	lib. G. F. Apolloni, mus. A. Cesti	In 1655
1674	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>	lib. A. Aureli, mus. P. A. Ziani	Ve 1657
1674	<i>L'Orontea</i>	lib. G. A. Cicognini, mus. A. Cesti	Ve 1649
1676	<i>La Stratonica, ovvero Né stati o qualitate Amor osserva</i>	lib. [L. Raimondi], mus. ?	-
1676	<i>Il Girello</i>	lib. F. Acciaiuoli, mus. J. Melani	Ro 1668
1677	<i>Floridea regina di Cipro</i>	lib. T. Barbò, mus. F. Rossi, L. Busca, S. Agostini	Mi 1670
1677	<i>Nel tacere giammai si trova fallo, ovvero Fingendo si scopre il vero</i>	lib. [L. Raimondi ?], mus. ?	-
1679	<i>Tullia superba</i>	lib. A. Medolago, mus. D. Freschi	Ve 1678
1679	<i>Gli amori sagaci</i>	lib. da G. Strozzi ( <i>La finta pazzia</i> ), mus. ?	-
1681	<i>L'onor vindicato, o sia L'Armisia gran dinastessa di Tauris</i>	lib. C. Maderni, mus. D. Freschi [= <i>Sardanapalo</i> ]	Ve 1679
1683	<i>Il talamo preservato dalla fedeltà di Eudossa</i>	lib. A. Morselli, mus. P. A. Ziani [= <i>L'innocenza risorta ovvero Etio</i> ]	Ve 1683

lazioni che la musica “straniera” subiva per adattarsi alle esigenze degli allestimenti reggiani, erano in grado di modificarne pesantemente l’assetto testuale (sia poetico sia musicale), così come succede per l’opera di Adimari e Melani.

#### IV.1.2 Bologna 1697

Per quanto riguarda la ripresa bolognese del 1697 la fonte a nostra disposizione è una sola: il libretto intitolato *Il Roberto, ovvero Il carceriere di sé medesimo*, stampato a Bologna dagli eredi di Antonio Pisarri nel 1697 prima dell’allestimento dell’opera.<sup>16</sup>

La prima informazione che si desume dal frontespizio riguarda il teatro che ospitò la recita: il Malvezzi. Questa sala, usata come «maneggio equestre» e luogo per il «giuoco della pallacorda», fu concessa per la prima volta nel 1651 dal marchese Francesco Malvezzi al senatore Cornelio d’Ercole Malvasia, e fu attiva per poco meno di cent’anni fino al 1745, anno in cui fu distrutta da un incendio, e mai riedificata.<sup>17</sup> Il Teatro Malvezzi nel 1697 era un centro operistico di primo livello, in un contesto, quello bolognese, in cui l’opera per musica aveva (e avrebbe avuto ancora per un paio di secoli) un ruolo centrale nella vita culturale cittadina e italiana.<sup>18</sup> I drammi per musica allestiti al Malvezzi nel 1697 furono in tutto quattro, due nella stagione del carnevale e due in estate: *Il Maurizio* (lib. Adriano Morselli, mus. Domenico Gabrielli), *Il Roberto, ovvero Il carceriere di sé medesimo* (lib. Lodovico Adimari, mus. Alessandro Melani), *Il Perseo* (lib. Pietro Jacopo Martello, mus. Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini, Giacomo Antonio Perti, Carlo Francesco Pollarolo, Bernardo Sabadini, Marc’Antonio Ziani), *La Tisbe* (?).<sup>19</sup>

*Il Roberto*, come si legge sul frontespizio del libretto, fu «consegato» alla contessa Francesca Lupari Isolani da Giovanni Antonio Galli, Angelo Bichi (o Bicchì) e Giuseppe Emiliani, che il 28 gennaio 1697 firmarono la dedica. Questi stessi nomi si trovano anche nel libretto del *Maurizio* (dedicato al conte Leopoldo Ignazio Malvezzi), e potrebbero identificarsi con «gl’interessati dell’opera» che già nel 1696 dedicarono alla stessa contessa Lupari Isolani<sup>19</sup> il libretto del *Teseo in Atene* (già allestito a Bologna nel 1677 nel Teatro Formagliari), ripresa della *Medea in Atene* di Aurelio Aureli e Giovanni Antonio Giannettini.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Quest’informazione si desume dalla specificazione «da rappresentarsi in Bologna» che si legge sul frontespizio del libretto (cfr. L. Adimari, *Il Roberto, ovvero Il carceriere di sé medesimo*, Bologna, eredi Pisarri, 1697, p. [3]). Per l’edizione dei paratesti del libretto bolognese del 1697 (Bo97), nonché di tutte le parti aggiunte al testo poetico di Adimari, si veda l’Apparato III dell’edizione del libretto.

<sup>17</sup> Tutte le notizie sul teatro Malvezzi e la vita operistica bolognese a cavallo del Sei e Settecento sono tratte dal vetusto, ma ancora insuperato, C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888, pp. 119-163.

<sup>18</sup> Si ricordi che a cavallo del XVII e XVIII secolo, a parte i teatri privati delle famiglie aristocratiche, gli altri due principali teatri pubblici di Bologna erano il Teatro della Sala (1547-1788) e il Teatro Formagliari (1636-1802). Cfr. C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII cit., infra*.

<sup>19</sup> La contessa è passata alla storia in quanto capostipite del casato Isolani Lupari, nato a partire dal suo matrimonio con Iacopo Isolani nel 1680. Le nozze furono omaggiate da due stampe di «odi epitalamiche» e «panegirici applausi». Cfr. S. M. Lemmi, *Nelle nozze dell’illustrissimo sig. conte Giacomo Isolani ed illustrissima signora*

Offro di seguito la scheda dei primi due drammi del 1697:

*Il Maurizio* (carnevale)<sup>21</sup>

---

première		Venezia, 1687
recita		«l'ultimo giorno del 1696, e seguitò pel gennaio dell'anno successivo» <sup>22</sup>
autori		lib. Adriano Morselli, mus. Domenico Gabrielli
dedica:	dedicatario	conte Leopoldo Ignazio Malvezzi
	firmatari	Giovanni Antonio Galli e Angelo Bicchì
	data	31 XII 1696 <sup>23</sup>
personaggi		8: Maurizio, Tiberio, Cosdroe, Ergilda, Placilla, Ircano, Cirene, Leno
cantanti		ignoti

*Roberto, ovvero Il Carceriere di se medesimo* (carnevale)<sup>24</sup>

---

première		Firenze, 1681
recita		29 gennaio, 1 febbraio <sup>25</sup>
autori		lib. Lodovico Adimari, mus. Alessandro Melani
dedica:	dedicatario	contessa Francesca Lupari Isolani
	firmatari	Giovanni Antonio Galli, Angelo Bichi e Giuseppe Emiliani
	data	28 I 1697 <sup>26</sup>

---

Francesca Lupari, Bologna, Manolesi stampatori camerale, 1680; e P. Pasi, *La face di Prometeo nella destra d'Imeneo per le felicissime nozze degl'illustrissimi signori conte Giacomo Isolani e contessa Francesca Maria Lupari*, Bologna, erede di D. Barbieri, 1680. (Alla luce di tali prove documentarie non mi pare plausibile che la data del matrimonio tra Francesca Lupari e Iacopo Isolani sia il 1668, come affermato in E. Angiolini e V. Raffaelli, *La famiglia Cavazzza Isolani*, in *Scritti di memorie: gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi*, Giornate Europee del Patrimonio (Un Patrimonio venuto da lontano, Bologna, 23-24 settembre 2006), Arti Grafiche Editoriali, Rastignano 2006, pp. 36-38: 37.) In qualità di dedicataria, oltre che nei due drammi per musica, troviamo il nome della contessa Lupari anche su altre due opere a stampa: B. M. Sabatini e V. Tomasini, *Componimenti poetici in occasione di prendere l'abito monastico dell'illustrissima signora Anna Margherita Foscherari nel nobilissimo monastero di S. Caterina di Bologna, assumendo li nomi di donna Maria Veronica, dedicati al merito sublime dell'illustrissima signora contessa Francesca Maria Lupari Isolani*, Bologna, eredi del Peri, 1692; e A. M. Sabbatini, *Il Reno panegerista del merito nel rinonziare alla dignità di confaloniere di giustizia dell'illustrissimo signor senatore conte Alamano Marc'Antonio Isolani. All'illustrissima signora contessa Francesca Lupari Isolani umilmente consagrato*, Bologna, eredi del Sarti, alla Rosa, 1701.

<sup>20</sup> Il *Teseo in Atene* del 1696 è ripresa tarda della *Medea in Atene* di Aureli e Giannettini, allestita per la prima volta nel 1676 a Venezia (Teatro Zane a S. Moisè). Del *Teseo in Atene* (1677 e 1696) e della *Medea in Atene* (1676) ho consultato gli esemplari conservati rispettivamente in: I-MOe [90.C.04(1); 70.G.17(06)], e in I-Mb [Racc. Dramm. 2892].

<sup>21</sup> Cfr. A. Morselli, *Il Maurizio*, Bologna, Giulio Borzaghi, 1697 (I-Bc [Lo. 1806]); e A. Pompilio, *Corago online*, <www.corago.unibo.it>.

<sup>22</sup> Cfr. C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 380.

<sup>23</sup> Per la dedica cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* cit., vol. IV, p. 114.

<sup>24</sup> Cfr. L. Adimari, *Il Roberto* cit. (per gli esemplari superstiti del libretto si veda l'elenco in nota a piè pagina nella Nota all'edizione del libretto del *Carceriere*).

<sup>25</sup> Cfr. C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 380.

<sup>26</sup> Cfr. L. Adimari, *Il Roberto* cit., p. 7.



personaggi	12: Fernando, Roberto, Odoardo, Laura, Isabella, Ottavio, Enrico, Flora, D. Cardone, Lesbino
cantanti	ignoti

Come appena mostrato, i libretti bolognesi del *Maurizio* e del *Roberto* non riportano i nomi dei cantanti, ma attraverso le stampe degli altri due drammi per musica dati al Teatro Malvezzi nel 1697, si può far luce sui nomi dei «virtuosi» che il teatro poté permettersi nella stagione estiva di quell'anno (probabilmente la stagione di spicco, dal momento che durante il carnevale i cantanti migliori venivano assoldati a Venezia, Roma e Napoli).<sup>27</sup>

*Il Perseo* (estate) [pasticcio]<sup>28</sup>

<i>première</i>	Bologna 1697 prima assoluta (4, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 23, 26, 29, 30 giugno) <sup>29</sup>	
autori	lib. Pietro Jacopo Martello («cavato dal francese»), <sup>30</sup> mus. Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini, Giacomo Antonio Perti, Carlo Francesco Pollarolo, Bernardo Sabadini, Marc'Antonio Ziani <sup>31</sup>	
scenografi	Ferdinando e Francesco Galli Bibiena	
dedica	assente	
personaggi/cantanti		
Perseo	Matteo Sassani	«di Napoli»
Cefeo	Rainiero Borrini	«di S. maestà cesarea»
Cassiope	Maria Maddalena Musi	detta “la Mignatta” «del ser di Mantova»
Andromeda	Maria Domenica Pini	«detta la “Tilli”, del princ. di Toscana»
Fineo	Giovanni Francesco Grossi	«detto Siface, del ser. di Modona»
	[ <i>recte</i> Antonio Romolo Ferrini]	del principe di Toscana] <sup>32</sup>
Aglante	Diamante Maria Scarabelli	«del ser. di Mantova»
Timante	Giovan Battista Roberti	«del ser. di Modona»
Cefalia	Lucia Nanini	«del ser. di Mantova»
Liriope	Lucia Nanini	«id.id.»

---

<sup>27</sup> Forse a causa delle ingenti spese sostenute nel 1697 per quattro differenti opere, non risulta che al Malvezzi si mise in scena alcun dramma nel 1698, e così pure, dopo una semplice «pastorale per musica» (con soli quattro personaggi: Aci, Fili, Clori, Tirsi) allestita in prima assoluta nell'estate del 1699 (*Gli amici*, lib. P. J. Martello, mus. P. Albergati), il teatro rimase chiuso anche nel 1700. Dati tratti da C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* cit., vol. I, p. 131; e A. Pompilio, *Corago online* cit.

<sup>28</sup> Cfr. [P. J. Martello], *Perseo*, Bologna, erede di V. Benacci, 1697; e A. Pompilio, *Corago online* cit.

<sup>29</sup> Le date delle recite, e i nomi degli scenografi si leggono in C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 129.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 380.

<sup>31</sup> Il nome degli autori di questo pasticcio mi è stato gentilmente comunicato da Francesco Lora. Cfr. F. Lora, voce *Perti Giacomo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit. (in corso di pubblicazione).

<sup>32</sup> Si veda più avanti nel testo.

---

<i>première</i>	Bologna 1697 prima assoluta (11, 13, 17, 20, 24, 27 giugno) <sup>34</sup>
autori	lib. ?, mus. ?
dedica	assente

personaggi/cantanti<sup>35</sup>

Tisbe	Vittoria Ricci	«del serenissimo di Mantova»
Piramo	Livia Nannini	
Licori	Lucia Nannini	
Alceste	Francesca Venini	

Scorrendo questi elenchi non può non saltare all'occhio la presenza di due importanti nomi dell'opera italiana di fine Seicento: la "Mignatta" e il "Siface". La prima, Maria Maddalena Musi (1669-1751), detta la "Mignatta" dal cognome della madre Lucrezia Mignati, fu una cantante tra le più pagate in Italia, e calcò i palcoscenici italiani dal 1688 al 1703, anno in cui sposò il nobile bolognese Pietro Berni degli Antonii,<sup>36</sup> ma è il secondo cantante che spicca per il suo coinvolgimento "mancato" nell'allestimento del *Perseo*. Giovanni Francesco Grossi, detto "Siface" (1653-1697),<sup>37</sup> fu un famoso castrato che cantò nei più importanti teatri d'Italia (Venezia, Roma, Firenze, Parma, Modena e Napoli) e in Inghilterra. Corrado Ricci afferma che il soprannome "Siface" gli sarebbe stato attribuito per aver interpretato la parte del secondo uomo, appunto Siface, nello *Scipione Africano* di Niccolò Minato e Francesco Cavalli,<sup>38</sup> e dal momento che Alberto Cametti afferma che già nel 1763 il Grossi veniva correntemente chiamato in quel modo, se ne desume ch'egli abbia interpretato la parte di Siface nell'allestimento dello *Scipione* con cui venne inaugurato nel 1671 il Teatro Tordinona di Roma.<sup>39</sup> Questo famoso «virtuoso» al servizio del duca di Modena non prese però mai parte all'allestimento del *Perseo*, in quanto fu ucciso poco prima della *première*, proprio mentre da Ferrara si recava a Bologna per le prove.<sup>40</sup> Il suo nome compare quindi nei

---

<sup>33</sup> Cfr. *La Tisbe*, Bologna, erede del Benacci, 1697 (consultato in I-MOe [83.A.22.1]).

<sup>34</sup> Le date delle recite si trovano in C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 131.

<sup>35</sup> Dati (assenti in A. Pompilio, *Corago online* cit.) tratti da *La Tisbe* cit., p. 5.

<sup>36</sup> Cfr. G. Cosentino, *La Mignatta, Maria Maddalena Musi, cantatrice bolognese famosa, 1669-1751*, Bologna, Zanichelli, 1930; e G. A. Sechi, voce *Musi Maria Maddalena, detta la Mignatta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani.it), accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

<sup>37</sup> Cfr. O. Jander, *Concerto Grosso Instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, 1968, pp. 168-180: 174; A. Liess, *Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello, 1664-1725*, «Acta Musicologica», XXIX, 1957, pp. 137-171: 142; e L. Della Libera, voce *Grossi Giovanni Francesco, detto Siface*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.

<sup>38</sup> Cfr. C. Ricci, *Figure e figure del mondo teatrale*, Milano, Treves, 1920, pp. 60-62.

<sup>39</sup> Cfr. A. Cametti, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 volumi, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, vol. II, p. 324.

<sup>40</sup> Alla base dell'omicidio c'era un'affaire tra Siface e la vedova del conte Gasparo Forni di Modena. Per i dettagli e l'indicazione delle fonti relative a questa vicenda si veda C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., pp. 380-382.

paratesti del libretto (stampato pochi giorni prima della recita), ma alla fine la parte di Fineo per la quale era stato scritturato fu cantata da Antonio Romolo Ferrini «del serenissimo gran principe di Toscana».<sup>41</sup>

#### IV.1.3 Vienna 1702

Nel 1702 il *Carceriere di sé medesimo* fece la sua sortita d'oltralpe alla corte di Leopoldo I d'Austria.<sup>42</sup> Sebbene Seifert abbia fornito materiali molto dettagliati in merito alla vita musicale della corte viennese almeno fino al 1750,<sup>43</sup> per ottenere qualche informazione sulla ripresa viennese dell'opera possiamo avvalerci solamente del libretto a stampa prodotto per l'allestimento,<sup>44</sup> dal momento che non ne è sopravvissuta la musica.<sup>45</sup>

Sin dal frontespizio la paternità del dramma è riconosciuta al «signor cavalier Addimari fiorentino», ma il dramma fu «posto in musica da diversi signori virtuosi di sua maestà cesarea», quindi si suppone che la musica di Melani non giunse alla corte di Leopoldo I, o che si decise di rinnovarla a tal punto da doverne sottacere la paternità originaria. Anche l'identità dei «signori virtuosi» cui si deve la musica dell'allestimento viennese è sconosciuta, ma dai registri dei musicisti assunti alla corte viennese in quell'anno possiamo risalire a una rosa di nomi probabili.<sup>46</sup>

Nel 1702 il *Kapellmeister* di corte era il castrato (di volta in volta chiamato *Sopran* o *Altist*) Antonio Pancotti (in carica dal 1700 al 1709), e il suo *Vice-Kapellmesiter* era Marc'Antonio

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>42</sup> Nato a Vienna nel 1640 e ivi morto nel 1705 (imperatore dal 1658 al 1705), Leopoldo I, oltre che grande amatore della musica italiana, così come suo padre prima (Ferdinando III) e suo figlio poi (Giuseppe I), si dilettò anche nell'arte della composizione. Cfr. *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*; I. Band: *Kirchenwerke*, II. Band: *Instrumentalcompositionen*, a cura di G. Adler, Wien, Artaria & Co., 1892-1893, («Denkmäler der Tonkunst in Österreich», Kaiserwerke I & II).

<sup>43</sup> Cfr. H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider, 1985; e *Id.*, *Der Sigprangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622-1699*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988. Per la vita operistica viennese e austriaca in generale si veda pure F. Hadamowsky, *Wien: Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien-München, Jugend-Volk, 1988; e A. Noe, *Die italienische Literatur in Osterreich, Teil I. Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Bohlau Verlag, 2011.

<sup>44</sup> Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo*, Vienna, S. C. Cosmerovio, 1702. Per i paratesti e le parti aggiunte nel libretto viennese del 1702 (Wi02) si veda l'Apparato IV dell'edizione del libretto.

<sup>45</sup> La collezione musicale di Leopoldo I è nella Biblioteca Nazionale di Vienna, ma non contiene traccia delle musiche del *Carceriere di sé medesimo*. Cfr. Academia Caesarea Vindobonensis, *Tabulae Codicum Manu Scriptorum Praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi Asservatorum*, 10 volumi (vol. VIII in 2 tomi), Vienna, Gerold, 1864-1899, volumi IX e X (*Codicum Musicorum Pars I & II*), a cura di J. Mantuani, 1897 e 1899; e J. Gmeiner, *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.*, «Biblios», XLIII/3-4, 1994, pp. 199-212.

<sup>46</sup> Tutti i dati sui musicisti, coreografi e scenografi qui citati sono tratti (salvo specificazioni) da L. von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, pp. 65-66; e H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* cit., *ad indicem*. Cfr. anche H. Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, 3 volumi, Wien, Böhlau, 1967-1969.

Ziani (in carica dal 1700 al 1711, *Kapellmeister* dal 1712 al 1715, anno della sua morte). La probabilità che Pancotti abbia preso parte alla modifica delle musiche del *Carceriere* è molto bassa. Dai libretti a stampa e dalle cronache del tempo risulta coinvolto nella composizione di due soli lavori drammatici di piccola entità: un'introduzione a un balletto intitolata *Li tribut* (1681, libretto di Cristoforo Caresana),<sup>47</sup> e la serenata *La rivalità della Prudenza e della Fortuna* (1693, poeta ignoto). È nota invece la vasta produzione operistica di Marc'Antonio Ziani (nipote di Pietro Andrea), che per la corte di Vienna scrisse opere, *sepolcri*, ma anche messe e lavori drammatici di minori dimensioni a partire dal 1700 fino al 1715.<sup>48</sup>

Oltre Pancotti e Ziani facevano capo alla corte alcuni altri *Compositoren* (tra tonde gli anni in cui se ne attestano i pagamenti):

- Carlo Agostino Badia (1696-1738), compositore di musica vocale (soprattutto oratori e opere). Nel 1702 scrisse la musica per ben tre drammi allestiti a Vienna: *L'amore vuol somiglianza* (lib. P. A. Bernardoni); *La concordia della Virtù e della Fortuna* («poemetto drammatico», lib. P. A. Bernardoni); *L'Arianna* (lib. P. A. Bernardoni).<sup>49</sup>
- Johann Joseph Fux (1698-1740), prolifico compositore di musica sacra e profana. Nel 1702 compose un'opera e un poemetto drammatico, entrambi allestiti a Vienna: *L'offendere per amare, ovvero La Telesilla* (lib. D. Cupeda); e *La clemenza d'Augusto* (P. A. Bernardoni).<sup>50</sup>
- Franz Matthias Techelmann (1696-1712), organista e compositore per strumenti a tastiera (non risulta abbia composto alcun melodramma).<sup>51</sup>
- Giovanni Bononcini (1700-1711), violoncellista e compositore (figlio di Giovanni Maria Bononcini). Al 1702 si datano due suoi lavori di natura drammatica allestiti a Berlino (*Cefalo*, lib. A. Guidi, e *Polifemo*, lib. A. Ariosti), più un'altra data a Vienna intorno al 1702 (*Feraspe*, lib. ?).<sup>52</sup>

Sul frontespizio del libretto a stampa del *Carceriere* viennese si legge che l'opera fu data «con l'arie per li balletti del signor Gioseffo Hoffer, violinista di sua maestà cesarea». Johann Joseph Hoffer è citato per la prima volta nel 1693 su un libretto viennese, in qualità di coreografo della «festa per musica» *L'imprese dell'Achille di Roma* (lib. ?, mus. di Antonio

---

<sup>47</sup> Cfr. H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* cit., *ad indicem*, e A. Noe, *Die italienische Literatur in Osterreich* cit., pp. 297-298.

<sup>48</sup> Assieme a Köchel e Seifert (*ad indicem*), cfr. T. Antonicek e J. W. Brown, voce *Ziani Marc'Antonio*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

<sup>49</sup> Cfr. L. E. Bennett, voce *Badia Carlo Agostino*, in *Grove Music on line* cit.

<sup>50</sup> Cfr. H. White e T. Hochradner, voce *Fux Johann Joseph*, in *Grove Music on line* cit.; e J. H. Van Der Meer, *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, 4 volumi (in 3 tomi), Bilthoven, A. B. Creighton, 1961.

<sup>51</sup> Su questo musicista riportato come «Franz Dal. Thalmann» da Köchel (in L. von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien* cit., p. 66), cfr. S. Wollenberg, voce *Techelmann Franz Matthias*, in *Grove Music on line* cit.

<sup>52</sup> Cfr. C. Frajese, voce *Bononcini Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.; e L. E. Bennett e L. Lindgren, voce *Bononcini Giovanni*, in *Grove Music on line* cit.

Draghi). Nello stesso libretto appare il compositore dei balli, Anton Andreas Schmelzer (in carica dal 1680 al 1693), che l'anno successivo cedette a «Gioseffo» il suo incarico: da quel momento in avanti Hoffer compose musiche per i balli di corte almeno fino al 1703 (anno a partire dal quale scompare dai libretti viennesi il nome dei compositori delle musiche per i balli e quello dei coreografi).

Il libretto del *Carceriere* non riporta i nomi dei cantanti,<sup>53</sup> ma specifica il nome dello scenografo, il «signor barone Ludovico [Ottaviano] Burnacini»,<sup>54</sup> e quello dei coreografi: Francesco Torti per i balli alla fine del primo e del second'atto («di guardie», e «di paggi con nani»), e Simon Pietro Levassori per quello in fine d'opera («di giardinieri e giardiniere»)<sup>55</sup>. In merito alla data dell'allestimento Seifert propone il 25 febbraio 1702, documentato da una lettera di Marco Martellis datata a tal giorno e indirizzata a Firenze in cui legge: «Questa sera [...] si rappresenta nel gran teatro [i.e. großen Hoftheater] l'opera in musica secondo il costume, che si fa ogn'anno negli ultimi giorni del carnevale».<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Per l'elenco completo dei 61 cantanti assunti alla corte viennese in questi anni (si noti che solo tre erano donne: «Anna Maria Lisi Badia, Kunig. Sutterin e Kath. Kaplerin») cfr. L. von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien* cit., pp. 66-68.

<sup>54</sup> Seifert riporta che questo scenografo è documentato per ben 46 anni di attività [!] dal 1656 al 1702. Quanto detto in merito ai nomi dei coreografi e dei compositori dei balli vale anche per gli scenografi: dal 1703 in avanti non compaiono più nei libretti, almeno fino al 1705, limite cronologico ultimo del materiale preso in considerazione nel lavoro di Seifert.

<sup>55</sup> Cfr. L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo* cit. (1702), pp. [6-8].

<sup>56</sup> Cfr. H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* cit., p. 881.

## IV.2 Le arie di Adimari da Firenze 1681 a Vienna 1702

Prima di entrare nel vivo del confronto tra la lezione del *Carceriere di sé medesimo* del 1681 e quella delle riprese di Reggio 1684, Bologna 1697 e Vienna 1702, è necessario mettere in luce le differenze che intercorrono tra la prima edizione del libretto e le tre partiture superstiti del *Carceriere* conservate a Parigi, Bologna e Modena (PA, BO, e MO).<sup>57</sup>

Sebbene non mi sia addentrato nel processo di individuazione dello *stemma codicum*, posso affermare con sicurezza che al confronto tra le tre partiture è emerso che si tratta di mere copie calligrafiche, e che non intercorre tra loro nessun rapporto di relazione diretta, cioè nessuna delle fonti è copia delle altre. È stato comunque possibile individuare il rapporto di vicinanza/lontananza che intercorre tra ciascuna partitura e l'ipotetico stato originale del testo musicale. Ecco una breve presentazione di questa relazione:

(1) PA (conservata in F-Pn [Vm<sup>4</sup> 9]) è la fonte con il livello testuale più antico. Nei punti in cui le tre partiture non sono concordi il testo di PA si mostra quasi sempre più corretto, inoltre rispetto alle altre fonti contiene meno banalizzazioni e altri errori di copiatura. In PA il testo poetico sottoposto alle note è in tutto aderente a quello della prima edizione del libretto del 1681, fatti salvi pochissimi versi di recitativo aggiunti o tagliati lungo il dramma.

(2) BO (conservata in I-Bc [AA.286]) rappresenta un grado di evoluzione testuale più lontano dall'originale rispetto a PA. Infatti, sebbene contenga un dettato poetico molto vicino a quello del libretto del 1681 e quasi identico a quello della partitura francese, presenta spesso un testo musicale più corrotto rispetto a PA, ma sicuramente meno banalizzato rispetto a MO. È inoltre l'unica fonte a conservare la sinfonia d'apertura dell'opera, la quale, a detta dell'iscrizione che apre il volume, è di mano di Alessandro Melani.

(3) MO (conservata in I-MOe [Mus. F. 730]) è la fonte musicale più tarda del *Carceriere di sé medesimo*. Il testo poetico corrisponde a quello stampato a Reggio nel 1684 (Re84) e il testo musicale è molto corrotto e semplificato rispetto a quello di PA e BO. Nonostante il suo essere tarda, MO presenta in pochi ma significativi punti alcune porzioni di testo poetico riconducibili direttamente al libretto del 1681 e assenti in PA e BO (si tratta forse di ripescaggi consapevoli, attuati a mezzo di una collazione tra più fonti durante il raffazzonamento della nuova partitura); così pure in alcuni passi presenta un dettato musicale più corretto rispetto a quello delle altre fonti.

Da questa sintesi si evince che oggi ci sono note le musiche dei soli primi due allestimenti dell'opera (Firenze 1681 e Reggio 1684),<sup>58</sup> dal momento che nessuna delle partiture corrisponde al libretto di Bologna 1697 né a quello di Vienna 1702. In questa primissima fase di orientamento tra le fasi di sviluppo del testo poetico-musicale del *Carceriere* prenderò dunque in considerazione le sole partiture relative all'allestimento fiorentino del 1681: PA e BO.

---

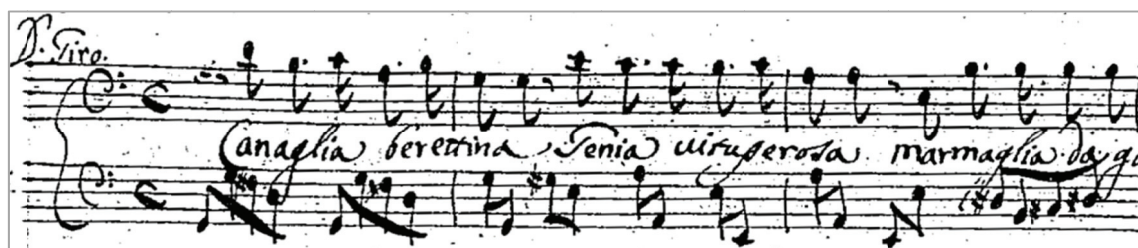
<sup>57</sup> Per le schede tecniche di queste partiture si veda l'Appendice 6.

<sup>58</sup> Per il dettaglio delle aggiunte, modifiche e tagli delle riprese *post* 1681 si vedano gli Apparati (I-IV) dell'edizione del libretto del *Carceriere di sé medesimo*, e l'Appendice 14.

Rispetto ai 63 pezzi chiusi individuati nel libretto a stampa del 1681, PA e BO presentano alcune aggiunte (e nessuna espunzione): si tratta di pezzi chiusi utili alla comprensione delle vicende testuali del *Carveriere* nella sua totalità, dal momento che si consolidano nella tradizione e giungono fino all'ultima ripresa viennese.<sup>59</sup>

La partitura col livello testuale più antico, PA, non aggiunge nessun pezzo chiuso all'opera, ma tra gli inevitabili passi di poche battute «cavate» dal recitativo, cioè rivestite della musica tipica dell'aria, si trovano anche tre casi degni di nota.

Il primo è una quartina (a<sub>7</sub>b<sub>7</sub>CC) intonata da Don Girone nella scena I.12 (vv. 452-455), in cui il personaggio comico appella il capitano delle guardie con un irriverente: «Canaglia berrettina». <sup>60</sup> Questa cavatina di 15 battute si trova sia in PA (c. 47r) sia in BO (cc. 47v-48r) ed è scritta per basso e continuo in 4/4 in un Sol mag. abbastanza instabile (sono numerosissime le modulazioni che portano ai toni vicini). Alla voce è affidato uno schema ritmico regolare riproposto su vari gradi della scala. Melani fa in modo che la reiterazione ritmica accompagnata da una costante variazione armonica connoti la paura di Don Girone al momento della cattura per mano di Enrico e dei suoi soldati.



<sup>59</sup> Per la musica del *Carveriere di sé medesimo* di Melani cfr. il puntualissimo M. Murata, *Theater "à l'espagnole" and the Italian "Libretto"*, «Revista de Musicología», XVI, 1993, pp. 318-334. Un altro contributo musicologico riguarda direttamente l'opera di Melani, ma i presupposti su cui si basa sono talmente fragili da impedirmi di prenderlo in considerazione. Si tratta dell'articolo *Evidence for a Late Roman School of Opera* di Carolin Gianturco («Music & Letters», LVI, 1975, pp. 4-17), in cui la studiosa, in virtù dello studio della sola partitura modenese (relativa alla ripresa dell'opera a Reggio nel 1684), analizza lo stile di Melani attraverso otto arie, di cui: tre aggiunte nel 1684 («S'avvezzi ognora a piangere», «Datti pace in seno all'armi», «Quant'è vaga l'incostanza»), due completamente modificate nello stesso anno («Respira, mio seno», trasformata da aria a duetto, «Oh d'april pompe ingemmate», che da bistrofica diventa monostrofica acquistando un passaggio in 6/8 e perdendo i ritornelli strumentali), una trasportata alla quarta bassa («Fuggire, | partire»), e solo due risalenti al 1681, dunque originali di Melani («Dal fornello di Vulcano», e «Voi siete matti a fè!»). (Per le coordinate di ciascuno dei pezzi chiusi qui citati si veda più avanti nel capitolo.) Tra le considerazioni finali della studiosa giova qui riportare quella più eloquente, frutto dell'analisi del codice modenese: «Alessandro Melani, while a competent musician, cannot be said to be on the level of a Stradella or a Pasquini. He was well able to use the techniques of the day but not with such creative imagination».

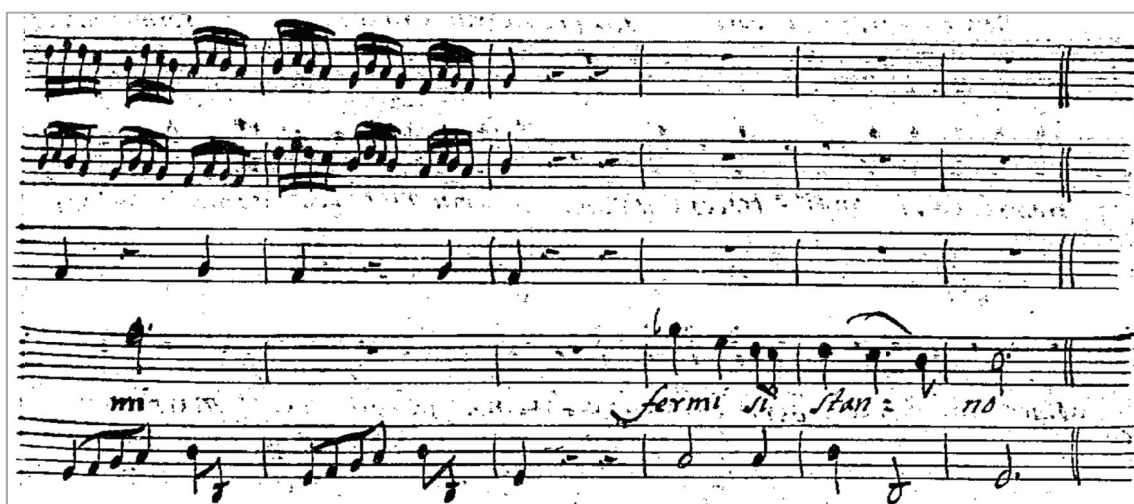
<sup>60</sup> Benché non esista alcuna partitura superstite per l'allestimento viennese, è possibile che nel 1702 a Vienna questo passo (così come a Firenze) sia stato cantato in forma d'aria, dal momento che nel libretto a stampa la quartina di versi che lo costituisce presenta lo stesso rientro utilizzato per gli altri pezzi chiusi, e si distanzia dal recitativo che la precede e la segue a mezzo di una riga vuota. Cfr. L. Adimari, *Il carveriere di sé medesimo* cit. (1702), p. 27.

Il secondo passo è costituito da un settenario e un endecasillabo cantati due volte da Flora nella scena II.5 (ai vv. 823-824 e 830-831), «Allegrezza, allegrezza: | diasi tregua al dolor, bando alle pene» (PA, cc. 80<sup>r</sup>, 81<sup>r</sup>; BO, cc. 81<sup>r</sup>, 82<sup>r</sup>). Dal momento che queste sono le parole che Flora canta appena uscita in scena, euforica per l'inattesa notizia della cattura dell'omicida ricercato, Melani decide di dare a questo passo un peso maggiore rispetto a quello del recitativo, e scrive un pezzo in 3/4 di ben 31 battute che inizia in Fa mag. e termina in Do mag., per tenore (si ricordi che Flora è l'unico personaggio femminile della partitura pensato per un cantante uomo non castrato), basso continuo, due violini e viola. Come si vede nel seguente estratto del microfilm gli strumenti non sono relegati al ritornello in apertura o chiusura d'aria, ma rappresentano una componente strutturale irrinunciabile.



Il terzo e ultimo caso è un breve passo «cavato» dal recitativo in maniera piuttosto inconsueta. Qui il compositore, come si nota in PA (cc. 96<sup>r</sup>-97<sup>r</sup>) e BO (c. 94<sup>r</sup>), costruisce un passo in stile d'aria su un solo endecasillabo: «gli astri erranti del ciel fermi si stanno» (v. 936) cantato da Isabella nella scena II.9. Le 13 battute che lo compongono sono in 3/4 e in tonalità differente rispetto all'impianto del recitativo (recitativo in Fa; cavata in 3/4 in Sib → Sol min.). Melani in questo brevissimo passaggio approfitta dell'opposizione semantica degli astri che da «erranti» diventano «fermi», e affida alla prima metà del verso (sulla parola «erranti») uno schema ritmico di sestine di crome puntate e semicrome (sia alla voce sia agli archi), mentre sulle minime puntate affidate al canto per le parole «ciel» e «fermi» intesse un *continuum* di quartine di semicrome agli archi superiori (la viola serve da semplice riempimento armonico) su un basso che reitera uno schema ascendente in sestine di crome: frenetico avvicinarsi di linee melodiche su cui si staglia la fissità delle note tenute dal canto.





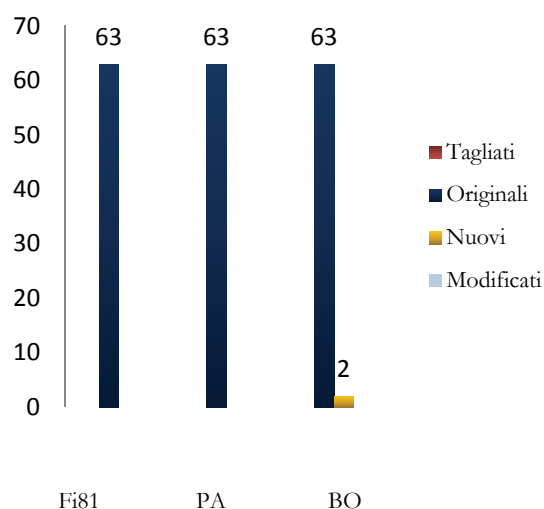
Come già detto, questi materiali musicali sono discesi (indirettamente) dallo stato testuale musicale della partitura parigina sino a quella bolognese, nella quale si riscontra l'aggiunta di due pezzi chiusi interamente nuovi (qui in arancio) che si consolidano negli anni.

nr. sc. pers.					
			Atto I		
1.	2	ROB	«Fuggire,   partire»	12.	11 D. G «Sù, pensier, tutti a capitolo»
2.	3	OTT	«Le sue luci avvezzi a piangere»	13.	12 D. G «Voi siete matti a fè!»
3.	4	D. G	«Dal fornello di Vulcano»	14.	12 ENR «Ferma il giro per me, cara fortuna»
4.	5	ISA	«Da frodi amorose»	15.	13 LAU «Vaghe luci del sole adorato»
5.	6	FLO	«Con ragion m'è forza stridere!»	16.	13 LAU «S'ei resta lo miro»
6.	6	ISA	«Ma, giunta al riposo»	17.	13 LES «A Cupido, ch'è fanciullo»
7.	6	FLO	«Benché pensi notte e dì»	- 14 RE «Da' bando al martire»	
8.	7	ROB	«Occhi, voi, che troppo alteri»	18.	14 RE «Scrive in marmo un regio petto»
9.	9	ISA	«Qual speranza hai tu, mio core»	19.	16 D. G «Più non posso»
10.	9	FLO	«Non ti doler, no, no»	20.	17 OTT «Respira, mio seno»
11.	10	ROB	«Oh nume d'Amore»	Atto II	
				21.	1 ROB «Oh d'april pompe ingemmate»

22.	2	ISA	«Stiasi pur tra l'ombre avvolto»	42.	3	RE	«La gioia del petto»
23.	3	ROB	«D'un crin lusinghiero»	43.	5	LAU	«Di goder luce amorosa»
24.	5	FLO	«L'omicida dispietato»	-	6	FLO	«Gran ministro d'inganni è il dio d'amor»
25.	6	ISA	«Cara sorte, alfin tua sfera»	44.	6	ISA	«Armato di scudo»
26.	7	LES	«Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»	45.	7	FLO	«Non presuma aver vittoria»
27.	8	ROB	«Oh quanto è soave»	46.	8	ROB	«Quanto dolci ancor che gravi»
28.	9	ISA e ROB	«Parlate, -   Tacete, -»	47.	10	RE	«Fan guerra al mio seno»
29.	10	D. G	«Occhi belli, se bramate»	48.	11	ISA	«Nel dolce martire»
30.	11	D. G	«Oh piume beate»	49.	12	ROB	«Usa pur la ferità»
31.	12	ROB	«Fra la tema e la speranza»	50.	12	ISA	«Sù, disciolte le catene»
32.	12	ROB	«A un lampo splendente»	51.	13	ROB	«Rigor di sventura»
33.	13	RE	«Pur son fatto a Giove uguale»	52.	14	LES	«L'arco adopri d'un bel ciglio»
34.	13	RE	«Il saper talvolta fingere»	53.	14	D. G	«Non più guerra, signor, no»
35.	14	OTT	«Dall'arco d'Amore»	54.	15	D. G	«Dimmi, pazzo da catena»
36.	15	D. G	«Che rispondi? A che si pensa?»	55.	15	ENR	«Felice il mortale»
37.	17	LAU	«Ravvivatevi, oh speranze»	56.	17	ROB	«D'un bel sen l'almo candor»
38.	17	ROB	«Tu vedrai su l'alta mole»	57.	18	ODO	«Contro il ciel del regio sdegno»
39.	18	LAU	«Non morir, mio cuore, ancor»	58.	18	OTT	«Non fia, chi si vanti»
Atto III				59.	19	RE	«Tra due lacci e due ritorte»
40.	1	ODO	«Se l'ardir d'amante cuore»	60.	21	LAU e ROB	«Beate quell'ore»
41.	2	ODO	«No, mio cor, che non dovrai»	61.	22	LAU	«Alma mia, riprendi il giubilo»
				62.	22	ROB	«Amanti, costanti»
				63.	22	CORO	«D'ogn'euro cruccioso»

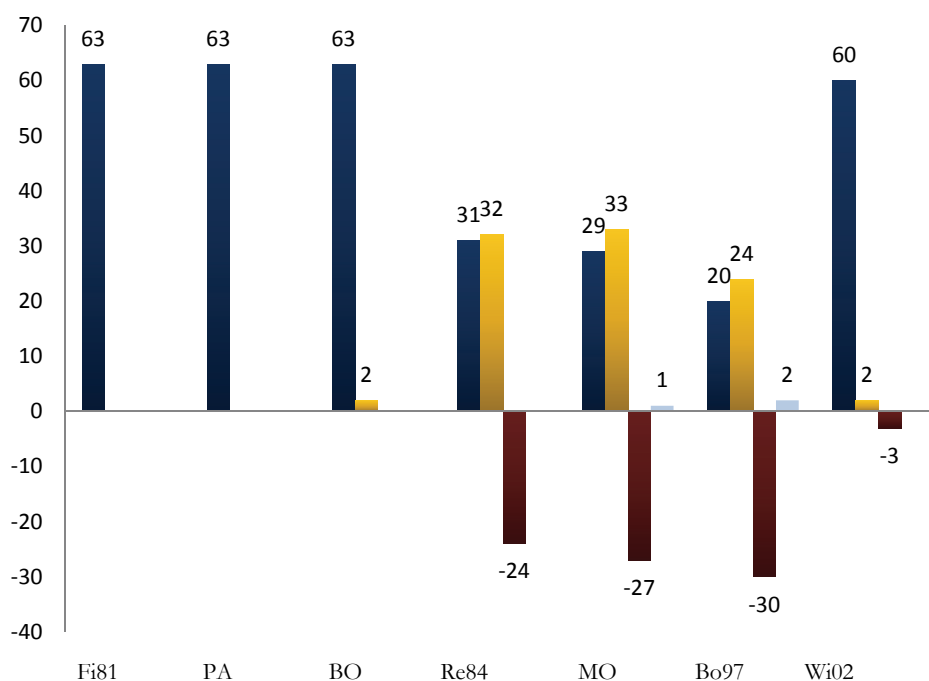
La paternità delle arie del Re «Da' bando al martire» e di Flora «Gran ministro d'inganni è il dio d'amor» non è certa, dal momento che il libretto del 1681 non le riporta e non appaiono nella partitura che sembra più vicina allo stadio iniziale della partitura melaniana. Sicuramente però dovettero essere aggiunte molto presto alla partitura fiorentina (forse già in una delle repliche del primo allestimento): si trovano, infatti, sia in BO (partitura che riflette grossomodo il testo del 1681), sia in alcune fonti delle riprese successive.

La sintesi grafica di quanto esposto fin qui è la seguente: le colonne in azzurro indicano il numero di pezzi chiusi che da Fi81b che giungono intatti in PA e BO (= tutti e 63); in giallo indico invece quelli aggiunti (due soli in BO).



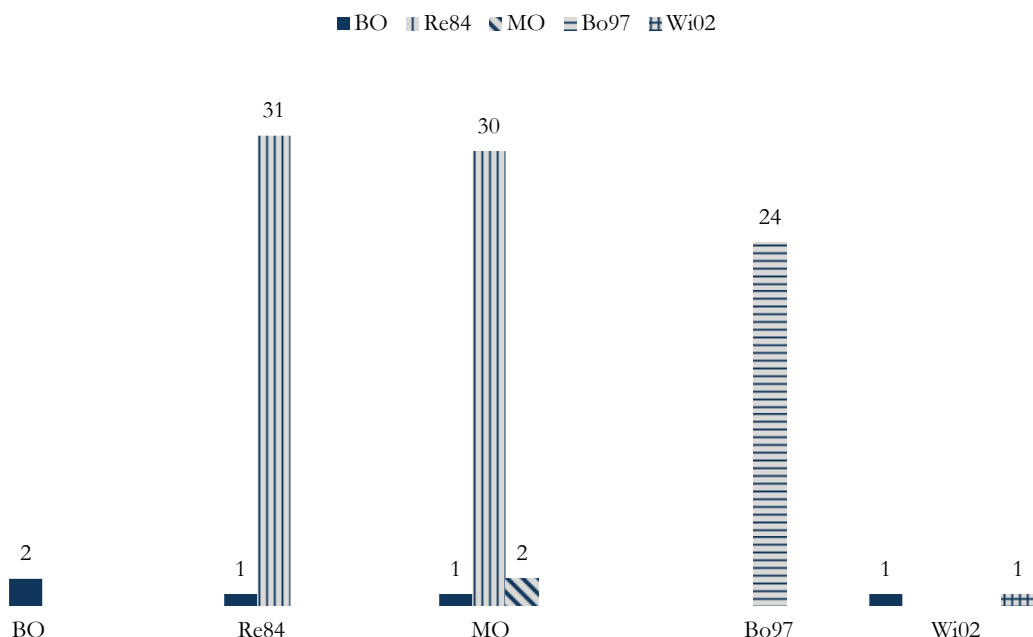
Se aggiungiamo a questo grafico gli indicatori relativi alle due fonti reggiane del 1684 (Re84 e MO) e ai due libretti di Bologna 1697 (Bo97) e Vienna 1702 (Wi02), emergono alcuni dati interessanti. In occasione dell'allestimento reggiano (con una minima oscillazione tra libretto e partitura) quasi il 50% dei pezzi chiusi originali è stato tagliato a fronte di un incremento di pezzi nuovi che supera di gran lunga il numero di quelli intatti. Se a Reggio il totale dei pezzi chiusi si aggira attorno tra i 62 e i 63, a Bologna (1697) l'ingente taglio (-30 pezzi chiusi) associato a un rincaro più modesto (24 pezzi chiusi) conduce a un totale di 44 pezzi chiusi in tutto tra mantenuti e aggiunti. La colonnina grigia (presente solo in MO e Bo97) indica i pezzi che non sono stati aggiunti *ex novo* nella fonte, ma che hanno subito semplicemente una revisione, vuoi nel testo poetico vuoi in quello musicale.

L'ultimo indicatore è quello di Wi02, che presenta un dato abbastanza inatteso: il testo poetico utilizzato a Vienna corrisponde quasi totalmente a quello del 1681 e ignora *in toto* le modifiche emiliane del 1684 e del 1697: su un totale di 63 pezzi chiusi di Fi81 Wi02 ne mantiene 60, tagliandone solo 3 e aggiungendone due nuovi.



Per comprendere la natura dei pezzi aggiunti, se sono cioè diversi per tutte le fonti, o se ce ne sono alcuni che si ripetono nel tempo, necessitiamo di un'altra visualizzazione, in cui si scomponga la colonna gialla del grafico precedente e si distingua tra i pezzi chiusi aggiunti *ex novo* di ciascuna fonte e quelli mutuati dalle fonti precedenti. Nel seguente grafico mostro con il blu monocromo le due arie nuove di BO, ritrovate anche in Re84 e MO («Gran ministro d'inganni è il dio d'amor») e in Wi02 («Da' bando al martire»); con le righe verticali indico i pezzi nuovi di Re84 e MO (la partitura rispetto al libretto ne presenta uno in meno, a fronte di due aggiunti – a righe oblique); con le righe orizzontali si identificano tutti i pezzi nuovi che appaiono solo in Bo97; mentre il libretto di Vienna presenta un solo pezzo totalmente nuovo (quadrato). Da questo prospetto si chiarisce che il livello testuale di BO è comune a tutta la produzione posteriore (fatto salvo

l'allestimento di Bologna 1697), e che i pezzi nuovi del 1684 non sono confluiti in Bo97 (né ovviamente in Wi02).



Questo schema aiuta a mettere in luce la dinamica evolutiva che dal 1681 ha condotto al 1702: si evince infatti che tutti gli allestimenti del *Carceriere* hanno fatto capo direttamente al testo poetico e musicale relativo al primo allestimento, dunque solo le varianti di Fi81a-b e di PA e BO compaiono nelle altre fonti, e, come confermato dall'Appendice 14 (in cui mostro la sinossi dei tagli, delle modifiche e delle aggiunte disseminate nelle varie fonti), non c'è un solo verso (né misurato né sciolto) che sia migrato da Re84 a Bo87 o a Wi02, o da Bo97 a Wi02.

In merito all'edizione bolognese del 1697 va notato che, oltre all'aggiunta di un buon numero d'arie nuove (24) e di un'intera Introduzione (cantata da Furore, Amore e Venere),<sup>61</sup> il libretto si caratterizza per l'utilizzo sistematico del simbolo *e* per l'indicazione della ripetizione dei primi versi alla fine delle strofe delle arie. Quest'abbreviazione, preceduta da qualche parola dell'incipit, si trova non solo nelle arie che sin dal 1681 prevedevano un *refrain* verbale (3), ma anche – e soprattutto – in quelle che non lo prevedevano (8). È possibile che quest'incremento della ripetizione dei primi versi in fine di strofa rientri nella più generale tendenza di fine del secolo alla tripartizione dell'aria, che porta all'affermarsi dell'aria col da capo a cavallo del XVII e XVIII secolo.<sup>62</sup>

Nel libretto viennese del 1702 si riscontra invece una tendenza diametralmente opposta a quella bolognese: cioè si espunge la ripetizione dei primi versi quando occorre a fine strofa. Questo genere di taglio è sistematico e riguarda ben 32 arie lungo tutto il dramma (di cui 21 monostrofiche, e 11 bistrofiche). Il libretto stampato a Vienna si caratterizza, inoltre, per

<sup>61</sup> Cfr. L. Adimari, *Il Roberto, ovvero Il carceriere di sé medesimo* cit., pp. 13-14; e l'Apparato III dell'edizione del libretto del *Carceriere di sé medesimo*.

<sup>62</sup> Cfr. qui il paragrafo III.7, *La forma*.

l'insistente utilizzo delle virgolette che segnalano l'omessa esecuzione di una porzione di testo poetico. L'utilizzo sistematico di questa segnaletica merita una particolare attenzione dal momento che investe la quasi totalità dei pezzi bistrofici del dramma. Si presenta, infatti, in prossimità della seconda strofa delle arie bistrofiche (25 casi su 26 totali), e una sola volta segnala l'omissione di un'aria intera (ai vv. 1918-1926).

#### IV.3 Le musiche di Melani: Firenze 1681, Reggio 1684

A questo punto mostrerò i frutti del percorso di analisi compiuto sulle tre partiture superstiti (PA, BO, MO),<sup>63</sup> il quale si è delineato attraverso tappe ben precise che hanno condotto all'identificazione di più livelli di concordanza/discordanza tra le fonti.

Qui di seguito prenderò in considerazione:

- le arie sostituite
- le arie modificate, in cui non coincidono:
  - la struttura in ritornelli strumentali e strofe
  - il registro della parte del canto
  - la presenza/assenza degli archi
- i pezzi chiusi assenti in PA e nei libretti del 1681
- i pezzi chiusi cassati in MO

In seguito fornirò i dati desunti dallo studio di un particolare fenomeno che caratterizza l'evoluzione testuale del *Carceriere di sé medesimo*:

- le arie che conservano lo stesso testo poetico ma mutano nella forma musicale a seconda della fonte

Infine affronterò una questione più anomala, cioè la discordanza tra i registri dei personaggi e tra le parti degli archi nelle arie in comune, non tanto in merito alla presenza/assenza dei segmenti strumentali, quanto invece al dettato vero e proprio.

Le seguenti tabelle sinottiche mostrano il processo di evoluzione dei pezzi chiusi da una fonte all'altra. Dopo aver identificato le coordinate del pezzo, cioè numero di scena e primo verso (su fondo grigio scuro quando comuni a tutte e tre le partiture),<sup>64</sup> indico le caratteristiche del pezzo chiuso esibite da PA e BO (su sfondo grigio chiaro) e da MO (senza sfondo): nome del personaggio, registro, struttura del pezzo in strofe e ritornelli strumentali (str. e rit. strum.), tempo<sup>65</sup> e tonalità. Le colonne all'estrema destra, dedicate alle parti degli archi (*V* violini I e II, *v* viola), indicano: l'assenza degli archi con un trattino, il loro impiego per i soli ritornelli strumentali con una griglia chiara, l'impiego di tre parti strumentali (oltre al canto e al b.c.) per l'intera durata del pezzo con una griglia più scura.

---

<sup>63</sup> Ricordo che le partiture seicentesche del *Carceriere* sono solo tre (1681 ca: PA, BO; 1684: MO), seguite da due copie manoscritte del XIX secolo conservate in B-Bc [13464], e Us-Wc [M1500.M5C3]. Cfr. R. L. Weaver, *Alessandro Melani (1639-1703), Atto Melani (1626-1714); Supplement: an Index to the Operas and Intermedii of Alessandro Melani*, Wellesley, Wellesley College, 1972, «The Wellesley Edition Cantata Index Series», 8 e 9, op. nr. 7.

<sup>64</sup> Per la numerazione delle scene di tutte le fonti prese in considerazione da questo studio si veda l'Appendice 13.

<sup>65</sup> Utilizzo solo le frazioni e non distinguo C da 4/4 e C 3/4 da 3/4, ecc.

### IV.3.1 I pezzi chiusi

Le arie sostituite [Tabella 1]

La struttura di questa tabella mostra il fenomeno di sostituzione delle arie attuato in MO. Si noti che le arie che servono da rimpiazzo, oltre ovviamente a non coincidere in termini di struttura con le originali, spesso non ne mantengono neppure il registro vocale originale, sebbene il personaggio rimanga lo stesso. Ciò non implica che la parte del personaggio sia stata mutata in tutta l'opera: per velocizzare il processo di confezionamento della nuova partitura è possibile che queste arie, presumibilmente preesistenti, siano state copiate tali e quali dalla fonte, per poi essere trasportate durante l'esecuzione e adattate al registro del cantante che le doveva eseguire. Si noti il dato che emerge dalla disparità tra le strutture e tra i differenti utilizzi che si fanno degli archi: in MO le strutture sono quasi sempre più semplici di quelle originali di PA e BO, e, allo stesso modo, la colonna con le parti degli archi figura molto più chiara nella porzione che riguarda MO. Rispetto a BO e PA infatti i pezzi in cui si utilizzano gli archi (sia nei soli ritornelli, sia per tutta la durata del pezzo) sono di numero decisamente inferiore.

Tabella 1. Le arie sostituite

atto/scena	personaggi	primo verso		registro		struttura		tempo		tonalità		archi		
		PA	MO	PA MO	PA	MO	PA	MO	PA	MO	V	V	PA	MO
I.3	OTT	«Le sue luci avvezzi a piangere»	«S'avvezzi ognora a piangere»	t. s.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum. 2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	1 <sup>a</sup> str.   testo della 2 <sup>a</sup> str. sotto la linea del basso	4/4	4/4	Sol-	Sib				
I.5	ISA	«Da frodi amorose»	«Dio d'amor, se vuoi ferir»	s. s.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	1 <sup>a</sup> str.   testo della 2 <sup>a</sup> str. sotto la linea del basso	3/4	4/4	Sib	Mi-				
I.6	ISA	«Ma, giunta al riposo»	«Ma, se pace ha questo cor»	s.	1 str.	1 str.	3/8	4/4	Fa	Re-				
I.13	LAU	«Vaghe luci del sole adorato»	«Senza sperar mercé»	s.	rit. strum.   1 str.	1 str.	4/4	4/4	Sol-	Re-				
I.13	LAU	«S'ei resta lo miro»	«Sorte varia, se volgi il piè»	s.	rit. strum.   1 str.	1 str.   rit. strum.	3/2	4/4	La					
II.2	ISA	«Stiasi pur tra l'ombre avvolto»	«Splendori adorati»	s.	1 str.	1 str.	4/4	3/4	Do	Mi-				





















II.3	ROB	«D'un crin lusinghiero»	s.	s.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	rit. strum.   1 str.	6/8	3/4	Do	
II.5	FLO	«L'omicida dispietato»	t.	s.	1 str.	1 str.	4/4		Mi-	
II.8	ROB	«Oh quanto è soave»	s.	s.	1 str.	rit. strum.   1 str.	3/2	4/4	Do-	
II.12	ROB	«A un lampo splendente».	s.	c.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.	1 str.   rit. strum.	4/4	3/4	Sib	
II.17	LAU	«Ravvivatevi, o speranze»	s.	s.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.	1 str.	4/4	4/4	Do	
II.18	LAU	«Non morir, mio cuore, ancor»	s.	s.	1 str.   rit. strum.	1 str. con testo della 2 <sup>a</sup> sotto la linea del basso   rit. strum.	4/4	4/4	Fa	
III.2	ODO	«No, mio cuor, che non dovrà»	t.	t.	1 str.   rit. strum.	1 str.   rit. strum.	3/4	3/2	Mi-	
III.5	LAU	«Di goder luce amorosa»	s.	s.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str. (BO rit. strum)	1 str.   rit. strum.	4/4	4/4	Mi-	
III.6	ISA	«Armato di scudo»	s.	s.	1 str.   rit. strum.	1 str.	12/8 + 3/2	6/8	Sol	
III.7	FLO	«Non presuma aver vittoria»	t.	s.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	1 str.   rit. strum.	3/8	4/4	Re	
III.13	ROB	«Rigor di sventura»	s.	c.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   (BO rit. strum)	rit. strum.   1 str.	3/4	3/4	Re	
III.17	ROB	«D'un bel sen l'almo candore»	s.	c.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   (PA rit. strum.)	1 str.   rit. strum.	3/4	4/4	Do-	
III.18	ODO	«Contro il ciel del regio sdegno»	t.	t.	1 str.	1 str.	3/4	3/4	Do	
III.18	OTT	«Non fia chi si vanti»	t.	t.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.	1 str.   rit. strum.	6/8	3/2	La-	
III.22	LAU	«Alma mia, riprendi il giubilo»	s.	s.	rit. strum.   1 str.   rit. strum.	1 str.	4/4	3/8	Sib	



## Le arie modificate [Tabella 2]

In questa tabella si mostrano i pochi casi in cui le arie sono state modificate nel passaggio (seppure indiretto) da PA/BO a MO. Si noti che i principali interventi riguardano la struttura dell'aria e l'utilizzo degli archi: in MO le arie si semplificano, tranne nel caso «Occhi belli, se bramate», in cui si aggiunge un ritornello strumentale. Mentre in PA e BO le arie bistrofiche vengono scritte per esteso (spesso con la musica della seconda strofa visibilmente variata rispetto alla prima), in MO le arie si presentano tutte monostrofiche, ma corredate del testo poetico della seconda strofa sotto la parte del basso. Nel caso dell'aria «Con ragion m'è forza stridere» si assiste addirittura alla totale soppressione delle parti degli archi, il che dà un'idea del processo di impoverimento che la musica di Melani dovette subire nella fonte modenese.








Tabella 2. Le arie modificate

atto/ scena	pers.	primo verso	registro		struttura		tonalità		archi			
			PA	MO	PA	MO	PA	MO	V	v	V	v
I.2	ROB	«Fuggire,   partire»	s.	c.	1 str.	1 <sup>a</sup> str. con testo della 2 <sup>a</sup> sotto la linea del basso	La-	Mi-	-	-	-	-
I.6	FLO	«Con ragion m'è forza stridere»	t.	t.	1 str.	1 str.	Sol-	Sol-			-	-
II.7	LES	«Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»	s.	s.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	Do	Do				
II.10	D. GIR	«Occhi belli, se bramate»	b.	b.	1 str.	1 str.   rit. strum.	Re-	Re-	-	-		
III.1	ODO	«Se l'ardir d'amante core»	t.	t.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   con testo della 2 <sup>a</sup> sotto la linea del basso	Fa	Fa				
III.3	RE	«La gioia del petto parlando mi dice»	b.	b.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	1 <sup>a</sup> str. con testo della 2 <sup>a</sup> sotto la linea del basso   rit. strum.	Do	Do				
III.8	ROB	«Quanto dolci, ancor che gravi»	s.	s.	1 <sup>a</sup> str.   2 <sup>a</sup> str.	1 <sup>a</sup> str.	La-	La-	-	-	-	-
III.10	RE	«Fan guerra al mio seno»	b.	b.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   (PA rit. strum.)	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str. con testo della 2 <sup>a</sup> sotto la linea del basso	Do	Do				

I pezzi chiusi assenti in PA e nei libretti del 1681 [Tabella 3]

Questa tabella identifica i pezzi chiusi assenti in PA, e inseriti in punti in cui l'assetto musicale originale non prevedeva alcuna aria. Si tratta di porzioni di testo musicale probabilmente successive al confezionamento della partitura originale di Melani, non foss'altro perché mancano nella prima edizione del libretto del 1681. Bisogna distinguere tra quelle che appaiono in BO (incorniciate con filetto nero) e quelle che appaiono solo in MO. Infatti i pezzi aggiunti nella partitura bolognese (l'aria «Gran ministro d'inganni è il dio d'amor» giunge fino a MO) si presentano strutturalmente più articolati rispetto a quelli aggiunti in MO. Un discorso a parte merita la Sinfonia d'apertura presente solo in BO. Questa composizione strumentale a quattro parti si presenta di ottima qualità sotto il profilo strutturale, armonico e melodico: ritengo sia possibile che afferisca al livello testuale originale della partitura di Melani, ed è probabile che fosse presente anche in PA, ma sia andata perduta assieme ai primi fascicoli del volume.<sup>66</sup>

Tabella 3. I pezzi chiusi assenti in PA e nei libretti del 1681

fonte	atti e scene	forma	titolo/primò verso	personaggi	registro	struttura	tempo	tonalità	archi
									V v
BO	-	-	Sinfonia	-	-	A + B	4/4 + 6/8	La-	
MO	I.7	aria	«Datti pace in seno all'armi»	ISA	s.	1 str.	4/4	Fa	- -
MO	I.9	aria	«Questo core»	ISA	s.	1 str.	4/4 + 3/2	Do	- -
BO	I.14	aria	«Da' bando al martire»	RE	b.	1 str.	6/8	Si-	
MO	I.16	aria	«Io non mi so risolvere»	LAU	s.	1 str.   rit. strum.	6/8	Re	
MO	II.5	aria	«Sovra l'ali de la speme»	ISA	s.	1 str.	3/4	Sib	- -
MO	II.9	aria	«Ah, che troppo son fiere al mio seno»	ISA	s.	1 str.	4/4	Sol-	- -
MO	II.13	aria	«Quant'è vaga l'incostanza»	ENR	s.	1 str.	3/4	Sol-	- -
MO	II.18	aria	«Idol mio, men vado a morte»	ROB	c.	1 str.	4/4	Sol-	- -
MO	III.1	aria	«Vendicarmi io vuo' d'un empio»	ODO	s.	1 str.	4/4	Fa	 <sup>67</sup>
MO	III.4	aria	«Rupi barbare, rupi gelate»	LAU	s.	1 str.	4/4	Sib	- -
BO	III.6	aria	«Gran ministro d'inganni è il dio d'amor»	FLO	t.	rit. strum.   1 str.   rit. strum.	3/4	Sol	
MO	III.10	aria	«S'io credea di penar tanto»	LAU	s.	1 str.   rit. strum.	4/4 + 3/2	Sol-	
MO	III.16	aria	«Resta pur su queste sponde»	ISA	s.	1 str.   rit. strum.	3/4	Re-	

I pezzi chiusi cassati in MO [Tabella 4]

Nella tabella 4 si raccolgono i dati dei pezzi chiusi presenti in PA e BO ma cassati in MO. A riprova del fatto che la partitura modenese presenta un testo musicale assai semplificato rispetto alle altre due fonti si notino tra i tagli il duetto della scena III.21 (per due soprani, violini I e II, viola e

<sup>66</sup> Come risulta dallo studio della partitura conservata a Parigi (cfr. Appendice 6), le carte e i fascicoli che costituiscono PA non sono numerati, dunque è impossibile risalire alla struttura originale del manoscritto.

<sup>67</sup> In MO il rigo della viola c'è ma è vuoto: era evidentemente prevista una parte di viola che non è mai stata copiata.

basso continuo) e il coro finale della scena III.22, la composizione contrappuntisticamente più articolata di tutta l'opera (dieci parti tra archi, cantanti e basso, ma scritta in realtà a sei voci con raddoppi dislocati sapientemente lungo tutto il corso del pezzo).

Tabella 4. I pezzi chiusi cassati (e non sostituiti) in MO

att/sc	forma	primo verso	personaggi	registro	struttura	tempo	tonalità	archi	
								V	v
I.9	aria	«Non ti doler, no, no»	FLO	t.	1 <sup>a</sup> str.   rec.   2 <sup>a</sup> str.	3/4	Sol-		
II.12	aria	«Fra la tema e la speranza»	ROB	s.	1 str.	4/4	Fa	-	-
II.17	aria	«Tu vedrai su l'alta mole».	ROB	s.	1 str. (PA rit. strum.)	4/4	Sib		
III.12	aria	«Usa pur la ferità»	ROB	s.	1 str.	4/4	Sib	-	-
III.21	duetto	«Beate quell'ore»	LAU, ROB	2 s.	1 str.   rit. strum.	3/4	Do		
III.22	coro	«D'ogn'euro cruccioso»	ISA, LAU, ROB, ENR, ODO, RE	3 s., 2 t., 1 b.	1 str.	3/4	Sol		

#### I pezzi chiusi riscritti [Tabella 5]

Nell'evoluzione del testo musicale del *Carceriere* dal livello di PA a quello di MO è stato operato anche un tipo di modifica abbastanza inusuale: la riscrittura della musica per alcune arie del libretto originale. Il revisore si è preso la briga di comporre nuova musica per le arie di Adimari già musicate da Melani, ma le ragioni non sono del tutto chiare. L'unico pezzo la cui modifica ha una precisa funzione è l'aria «Respira, mio seno» della scena I.17, ove si è scelto di chiudere l'atto I con un duetto invece che con una semplice aria così come avviene in PA e BO. Lascia comunque perplessi l'incoerenza drammatica del nuovo pezzo. In quest'aria Ottavio cantava la propria serenità per esser riuscito con l'inganno a salvare il suo padrone (il principe Roberto ricercato per omicidio) convincendo uno sciocco ad andare in prigione al posto suo; mentre in MO, col duetto, le sue parole sono cantate anche da Enrico. Questo cavaliere assoldato dai parenti della vittima è sì felice per aver catturato il (falso) principe, ma non ha motivo di cantare «l'orror già vien meno, | già torna il sereno | nel cielo d'Amor». Il dio Amore è chiamato in causa da Ottavio per il fatto che il principe Roberto sta mettendo a repentaglio la sua vita per amore di Laura, ma quei versi suonano abbastanza fuori luogo in bocca ad Enrico.

Si potrebbe pensare che nei casi in cui la modifica riguarda anche il registro vocale quest'operazione fosse richiesta dalla necessità di adattare il pezzo al registro mutato della parte di qualche personaggio, ma non è il caso delle due arie delle scene I.7 e I.10. Isabella è infatti sempre soprano in tutte le fonti, così come Roberto, notato in chiave di contralto solamente in sei arie aggiunte in MO. Le modifiche del testo musicale di queste arie di Adimari non hanno dunque altra motivazione pratica se non la già citata semplificazione della struttura assieme a una riduzione delle parti degli archi (tranne nelle arie «Occhi, voi, che troppo alteri» e «Oh, nume d'amore»).

Tabella 5. I pezzi chiusi riscritti

atto/ scena	primo verso		forma		personaggio		registro		struttura		tempo		tonalità		archi	
	PA	MO	PA	MO	PA	MO	PA	MO	PA	MO	PA	MO	PA	MO	PA	MO
I.7	«Occhi, voi, che troppo alteri»	aria	aria	aria	ROB	ROB	s.	c.	1 str.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.	3/8	3/4	La-	La-	V	V
I.10	«O nume d'amore»	aria	aria	aria	ROB	ROB	s.	c.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   testo della 2 <sup>a</sup> sotto la linea del basso	3/4 + 3/4	4/4	Fa	Fa		
I.17	«Respira, mio seno»	aria	duetto	duetto	ENR (BO OTT)	ENR-OTT	t.	2 t.	1 str.   rit. strum.	rit. strum.   1 str.   rit. strum.	4/4	3/4	Sib	Sib		
II.1	«O d'aprìl pompe ingemmate»	aria	aria	aria	ROB	ROB	s.	s.	rit. strum.   1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.	1 str.	4/4 + 6/8	4/4	Sol-	Sol-		-
II.6	«Cara sorte, alfin tua sfera»	aria	aria	aria	ISA	ISA	s.	s.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   (PA 2 <sup>a</sup> str.   rit. strum.)	1 str.	4/4	6/8	Do	Mi-		-
II.14	«Dall'arvo d'Amore»	aria	aria	aria	OTT	OTT	t.	t.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.	1 str.   rit. strum.   testo della 2 <sup>a</sup> nel residuum	3/4	12/8	Sol	Sol		
III.11	«Nel dolce martire»	aria	aria	aria	ISA	ISA	s.	s.	1 <sup>a</sup> str.   rit. strum.   2 <sup>a</sup> str.   (PA rit. strum.)	1 <sup>a</sup> str.   testo della 2 <sup>a</sup> str. sotto la linea del basso	3/8	4/4	Fa	Sol		-
III.12	«Sù, disciolte le catene»	aria	aria	aria	ISA	ISA	s.	s.	1 str.	1 str.	4/4	4/4	Sol	Re	-	-

### IV.3.2 I registri vocali

In PA le parti vocali del *Carveriere di sé medesimo* si mostrano coerenti dall'inizio alla fine dell'opera, ma nel corso degli anni la partitura di Melani si costella di nuove arie la cui parte del canto cambia registro rispetto al resto della partitura.

Così il principe Roberto, che in PA e BO è sempre soprano, acquista in MO ben sette arie in chiave di contralto, di cui 3 di rimpiazzo, due modificate, 1 aggiunta *tout court*, e una riscritta (= con lo stesso testo poetico di quella che sostituisce). Il testo poetico delle 4 arie nuove (II.12, II.18, III.13, III.17) esprime un contenuto standardizzato privo di un qualsiasi legame con la vicenda. Si tratta di arie di tema amoroso forse composte per un'opera preesistente, le quali potrebbero esser state copiate nella partitura modenese semplicemente per abbassare il *range* della parte del principe di Sicilia, e così adattarsi alla voce di un cantante dal registro meno acuto di quello pensato per il personaggio di Roberto da Melani in sede di composizione.

#### *Roberto*

PA, BO, MO (soprano)	arie in MO (contralto)		
I: 1, 2, 7, 8, 10	I.2	modificata	«Fuggire,   partire»
	I.7	modificata	«Occhi miei, che troppo alteri»
	I.10	riscritta	«O nume d'amore»
II: 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18	II.12	di rimpiazzo	«Mai più ai lampi d'un sol guardo»
	II.18	aggiunta	«Idol mio, men vado a morte»
III: 8, 9, 10, 12, 13, <sup>68</sup> 16, 17, 20, 21, 22	III.13	di rimpiazzo	«Su l'insulti di fortuna»
	III.17	di rimpiazzo	«Chi sa perdere il suo bene»

Differente è il caso delle parti di Odoardo e Enrico. Come si può notare nella seguente tabella, il loro registro rimane immutato tra le tre partiture per tutta la durata dell'opera, ma in MO si assiste all'aggiunta di due arie e un recitativo nuovi il cui registro vocale non concorda con quello del personaggio.

#### *Enrico*

PA, BO, MO (tenore)	aggiunte in MO (soprano)		
I: 8, 12, 16, 17	-	-	-
II: 10, 13	II.13	aria	«Quant'è vaga l'incostanza»
III: 15, 22	-	-	-

#### *Odoardo*

PA, BO, MO (tenore)	aggiunte in MO (soprano)		
III: 1, 2, 3, 18, 19, 20, 22	III.1	recitativo	«Dalle sicane avene» (6 vv.)
		aria	«Vendicarmi io vuo' d'un empio»

È molto improbabile che la nuova aria di Enrico «Quant'è vaga l'incostanza» e il recitativo e l'aria aggiunta di Odoardo «Vendicarmi io vuo' d'un empio» siano stati composti per un'altra opera

<sup>68</sup> D'ora in avanti indico con il grassetto le scene costituite da una sola aria. In questo modo notifica che in MO la parte del canto muta registro per tutta la scena a mezzo della semplice sostituzione di un'aria.

e poi aggiunti alla partitura del *Carceriere* di Modena. In questo caso i versi cantati dai due personaggi sono decisamente pertinenti alla vicenda e, contrariamente a quanto si può riscontrare nelle nuove arie di Roberto, non hanno un alto grado di adattabilità.

Enrico, il cavaliere di Isabella, mette in prigione Don Girone in luogo del principe Roberto con l'accusa di omicidio, e dal momento che il sempliciotto risponde in maniera sconnessa e sgarbata agli interrogatorii, crede che il prigioniero faccia il finto tonto per «l'alto splendor dei suoi natali *ascondere*» e così scampare al suo destino di morte. L'aria modenese si innesta su questo contesto e così recita:

ENRICO                      Quant'è vaga l'incostanza:  
pasce il genio e nutre il cor.  
S'ei risponde,  
si confonde  
e deride ogni rigor,  
tutto pieno di speranza.  
Quant'è vaga l'incostanza.

Enrico canta dei versi i cui elementi semantici principali hanno una connotazione quasi univoca. Dopo la sentenza «Quant'è vaga l'incostanza: | pasce il genio e nutre il cor» si parla esplicitamente dell'atteggiamento di Don Girone (creduto Roberto) in risposta alle domande del cavaliere: il carcerato si comporta in maniera vaga («s'ei risponde, | si confonde») e disprezza la serietà della situazione («deride ogni rigor»), nell'attesa e nella speranza che le cose possano risolversi al meglio («tutto pieno di speranza»).

Stesso ragionamento può applicarsi ai versi aggiunti alla parte di Odoardo, fratello del principe Roberto. Partito dal regno di Sicilia, egli giunge a Cuma per salvare il fratello condannato a morte dal Re di Napoli Fernando e canta questi nuovi versi:

ODOARDO    Dalle sicane avene  
di generosi spirti  
portò l'alma feconda il cor ripieno:  
arde nel forte seno,  
s'ogni suo moto affretta,  
pari ai moti del cor, giusta vendetta.

Vendicarmi io vuo' d'un empio,  
vuo' che mora ingiusto re.  
Vuo' dar tomba a folle ardire,  
vuo' dar vita al mio gioire:  
palesar vuo' la mia fé.  
Vendicarmi io vuo' d'un empio,  
vuo' che mora ingiusto re.

Odoardo dà in questo nuovo passo alcune informazioni molto precise: è giunto dalla Sicilia («sicane avene»), e per «giusta vendetta» vuole uccidere un «ingiusto re» per dovere parentale («pa-lesar vuo' la mia fé»).

Alla luce di questi dati sorge un quesito: perché il revisore della partitura modenese (o del suo antigrafo) ha scritto delle parti nuove espressamente per il *Carceriere di sé medesimo* non curandosi del registro delle parti vocali cui erano destinate? Perché sia Enrico sia Odoardo, da tenori che erano, cantano improvvisamente nel registro di soprano e poi tornano al vecchio registro subito dopo la parte aggiunta? Si può presupporre che in sede d'esecuzione non incorresse nessun problema, data la facilità con cui un semplice trasporto all'ottava permettesse a un tenore di cantare una parte di soprano e viceversa, ma permangono dei dubbi circa la scelta della chiave.

Tranne che nelle arie di Roberto, tutte le “deviazioni” dal tracciato dei registri originali sono in chiave di soprano. Data la fretta con cui si operavano i tagli, le aggiunte e le modifiche sulla partitura di un'opera destinata ad essere riallestita, è possibile che al revisore sia stato chiesto di comporre *ex novo* (e modificare) alcuni brani per voce acuta, e così egli abbia indistintamente utilizzato la chiave di soprano per tutti gli interventi.

Oltre che per gli “aggiustamenti” della parte di Enrico e Odoardo, quest'ipotesi vale anche per la parte di Flora. La dama d'Isabella canta una parte da tenore per tutta la durata dell'opera, ma in MO guadagna alcuni pezzi in chiave di soprano. Eccoli nel dettaglio:

#### Flora

PA, BO, MO (tenore)	in MO (soprano)	
I: 6, 7, 8, 9	I.6	recitativo di rimpiazzo «Già l'italico cielo» (6 vv.)
	I.9	recitativo aggiunto «Cessa di sospirar, da' tregua al dolo» (1 v.)
II: 5	II.5	aria di rimpiazzo «Finalmente ha ceppi in seno»
III: 6, 7	III.7	aria di rimpiazzo «Siete barbari a me, dardi d'Amore»

Nel caso di Flora due dei quattro nuovi interventi con registro mutato sono aggiunte concepite appositamente per la partitura del *Carceriere di sé medesimo*:

1. il recitativo «Già l'italico cielo» è una semplice modifica del recitativo di Adimari «Per l'italico ciel già vola il grido», contenente persino il nome di Sicardo (la vittima dell'omicidio di Roberto);
2. l'endecasillabo «Cessa di sospirar, da' tregua al dolo» racchiude in un verso il significato dell'aria di Adimari che rimpiazza: «Non ti doler, no, no».

Lo stesso non si può dire delle due arie «Finalmente ha ceppi in seno» e «Siete barbari a me, dardi d'Amore». Ritengo che queste arie appartenessero a qualche opera preesistente e non siano state scritte per la revisione del *Carceriere* dato il basso grado di coerenza drammatica col testo di Adimari.

Ecco a confronto la prima aria di Adimari sostituita e il suo rimpiazzo:

aria di Adimari

Flora      L'omicida dispietato  
             finalmente si trovò;  
             già rimane incatenato  
             chi di vita lo privò.

aria di rimpiazzo di MO

Flora      Finalmente ha ceppi in seno,  
             cadde l'empio, il traditor,  
             e chi tolse a me il sereno  
             non andrà senza rigor.  
             Finalmente ha ceppi in seno,  
             cadde l'empio, il traditor.

Là dove Adimari fa cantare alla dama di Isabella la soddisfazione per la cattura dell'«omicida dispietato» (Roberto) che ha tolto la vita al principe Sicardo («chi di vita lo privò»), nella partitura modenese troviamo un'aria dal carattere simile ma meno aderente al contesto. Roberto, che ha semplicemente ucciso il suo sfidante in un torneo, non è «traditor», così pure il particolare coinvolgimento di Flora per l'omicidio di Sicardo espresso dal verso «e chi tolse a me il sereno» appare molto forzato, visto che Flora, parlando della vittima con Isabella nella scena I.9, riesce a cantare: «Non ti doler, no, no, | bella non pianger più: | troppo crudel ti fu | quell'ingrato, quel rio che già spirò».

Il caso della seconda aria sostituita (III.7) è ancora più chiaro:

aria di Adimari

Flora      Non presuma aver vittoria  
             chi s'oppono al dio d'amor.  
             Due begli occhi che risplendono  
             son due soli che pretendono  
             saettar lampi d'ardor:  
             ogni sguardo alfin si gloria  
             di voler ferito un cor.  
             Non presuma aver vittoria  
             chi s'oppono al dio d'amor.  
             Tema pur le sue perfidie  
             chi nemico Amore avrà.  
             Chiome d'or che al ciel s'aggirano  
             son catene che sospirano  
             di legar chi sciolto va:  
             mille nodi e mille insidie  
             tesse all'alme la beltà.  
             Tema pur le sue perfidie  
             chi nemico Amore avrà.

aria di rimpiazzo di MO

Flora      Siete barbari a me, dardi d'Amore,  
             siete troppo a me severi,  
             al ferir«e» troppo alteri,  
             date morte a questo core».

Adimari mette in bocca alla dama Flora un'aria sul tema dell'invincibilità di Amore, riferendosi evidentemente al fatto che Isabella ama Roberto sebbene sia venuta a conoscenza del fatto che le



ha ucciso il fratello. In MO invece appare la tipica aria d'amore che mal si sposa con il personaggio di Flora e la sua condizione sentimentale di cui mai si accenna all'interno del dramma.

L'ultimo personaggio il cui registro cambia da tenore a soprano a seconda della fonte e del punto della partitura è Ottavio, subalterno di Roberto. Egli è sì un semplice scudiero, ma canta circa il doppio delle scene rispetto agli altri subalterni, e il suo ruolo è importantissimo all'interno del dramma. La modifica del suo registro acquisisce inoltre una particolare importanza, non solo per la sua estensione, ma anche per la qualità degli interventi.

Offro qui di seguito un elenco dei punti in cui Ottavio canta e di quelli in cui il suo registro è modificato. Per il primo atto si sovrappongono le tre fonti di modo da rendere più visibili le concordanze e discordanze tra le scene e il registro in cui vengono cantate. Il numero della scena o dei singoli passaggi presenta un fondino grigio per indicare la modifica da tenore a soprano.

<i>Ottavio</i>		fonti	scene (s), arie (a), duetti (d) e recitativi (r) <sup>69</sup>					
Atto I		PA	2s	<b>3s</b>	15s	16s	17s	
		BO	<b>2s</b>	<b>3s</b>	<b>15s</b>	<b>16s</b>	16r*	<b>17s</b> 17a*
		MO	<b>2s</b>	<b>3s</b>	<b>15s</b>	<b>16s</b>	16r*	<b>17s</b> 17d*
Atto II		PA, BO, MO	10	11	12	14	15	16
Atto II		PA, BO, MO	2	18				
MO	<b>3</b>	aria di rimpiazzo: «S'avvezzi ognora a piangere»						
MO, BO	16r*	recitativo non modificato (mezzo verso): «Oh Dio, taci, signora»						
BO	17a*	aria (in PA cantata da Enrico): «Respira, mio seno»						
MO	17d*	duetto di Enrico e Ottavio aggiunto, con testo dell'aria originale: «Respira, mio seno»						

Come appare in questa tabella Ottavio in PA è sempre tenore e così pure nel secondo e terzo atto delle altre due fonti. È l'atto primo che salta all'occhio per il gran numero di passaggi dal tenore al soprano, stavolta sia nella partitura bolognese sia in quella modenese. Qui la modifica delle scene I.2, I.15, I.16 e I.17 è integrale, riguarda tanto le arie quanto i recitativi: in un antigrafo comune di BO e MO si stava operando un trasporto di tutta la parte di Ottavio, forse in vista della sua esecuzione a mezzo di un castrato, ma il cambio di *cast* deve aver bloccato l'operazione di modifica, mantenendo così inalterato il testo musicale negli atti rimanenti.

In entrambe le fonti scappa alla modifica il mezzo verso di recitativo di Ottavio in I.16 «Oh Dio, taci, signora» (in tutte le fonti è in chiave di tenore). Nella scena I.17, là dove Ottavio canta in BO l'aria per tenore solo «Respira, mio seno» (in PA attribuita erroneamente – lo rivelano i libretti del 1681 – a Enrico), MO presenta un duetto per Enrico e Ottavio “a due tenori” composto sullo stesso testo dell'aria originale. L'ultimo caso riguarda l'aria per tenore «Le sue luci avvezzi a piangere» (comune a PA e BO), che viene sostituita in MO dall'aria per soprano «S'avvezzi ognora a piangere». Quest'ultima sostituzione assomiglia più al succitato fenomeno di riscrittura della musica piuttosto che a una sostituzione integrale; infatti l'aria di rimpiazzo, così come mostrato qui di

<sup>69</sup> In grassetto le scene costituite da una singola aria.

seguito, oltre a dividerne la struttura bistrofica, contiene le stesse parole e le stesse immagini di quella di Adimari:

aria di Adimari

Ottavio      Le sue luci avvezzi a piangere  
chi d'Amor prigion si fa,  
né col vanto d'un sol pianto  
speri mai di poter frangere  
di quel dio la crudeltà.

Le sue luci avvezzi a piangere  
chi d'Amor prigion si fa.

Non pretenda, no, di ridere  
chi d'Amor ferito ha il sen,  
che l'infido dio di Gnido  
vuol piagando ogn'alma uccidere  
con l'ardor del suo velen.

Non pretenda, no, di ridere  
chi d'Amor ferito ha il sen.

aria di rimpiazzo di MO

Ottavio      S'avvezzi ognora a piangere  
chi duce Amor si fa:  
ferisce un bel viso,  
tormenta un sorriso  
con forza d'incanto,  
né stilla di pianto  
speri già mai di frangere  
l'orgoglio alla beltà.

Non spero, no, di ridere  
chi porta amor in sen:  
lusinga e inamora,  
conforta e avalora  
tiranna beltade.  
Poi senza pietade  
si vede ogn'alma uccidere  
col dolce del velen.

#### IV.3.3 Le parti degli archi

Come già accennato prima, nell'evoluzione del testo musicale del *Carveriere di sé medesimo*, la partitura ha subito un gran numero di rimaneggiamenti alle parti degli archi; ecco qui di seguito le tipologie d'intervento riscontrate al confronto tra PA, BO e MO:

##### 1. Modifica dell'innesto tra i ritornelli strumentali e le strofe (e viceversa)

In PA le strofe e i ritornelli strumentali si succedono sempre senza soluzione di continuità, mentre in BO e MO, per motivi di spazio, o semplicemente per proporre una visione più chiara della struttura dell'aria, capita spesso che il copista isoli l'attacco del ritornello dalla fine della strofa o viceversa, eliminando i nodi di connessione tra il tessuto della parte cantata e quello dell'intervento strumentale.

##### 2. Mantenimento/soppressione/aggiunta dei ritornelli strumentali.

Questo dato dipende strettamente dal numero di strofe riportate in ciascuna fonte. In generale si può affermare che PA espone per esteso tutte le strofe di ciascuna aria e, assieme a BO, è la fonte che presenta il maggior numero di ritornelli strumentali, là dove MO soli-

tamente riporta la dicitura «Rittor. ut sup.<sup>a</sup>», anche se in un caso<sup>70</sup> presenta un ritornello assente in entrambe le altre fonti.

3. Variazione dei ritornelli strumentali di chiusura

Vi sono tre casi in cui in BO il ritornello strumentale finale viene ripetuto uguale a quelli interni all'aria, mentre PA ne presenta uno inedito o comunque variato.<sup>71</sup> Ritengo sia probabile che PA rifletta in questi punti un livello testuale molto vicino all'originale, in cui la ripetizione del ritornello strumentale a fine pezzo era stata riscritta per essere variata, così come, senza tra l'altro la necessità di alcuna modifica in partitura, avveniva nella parte del canto. In un solo caso PA, sebbene non si tratti di un ritornello già sentito nel corso dell'aria, presenta un ritornello che sembra essere una riscrittura variata di quello di BO.<sup>72</sup>

4. Mantenimento/soppressione delle parti degli archi facenti parte dell'intero tessuto musicale dei pezzi chiusi

Nei processi di copiatura che conducono dal livello testuale di PA a quello di BO e MO si verifica in alcuni punti della partitura l'elisione delle parti degli archi inseriti nel tessuto dell'intero pezzo chiuso. A volte si tratta di singole battute cassate, mentre in due casi avviene che in MO il pezzo per canto basso e tre parti strumentali si riduce a semplice composizione per canto e basso.<sup>73</sup>

5. Inversione delle parti tra violini I e II.

Al confronto tra le fonti le parti dei violini primi e dei violini secondi risultano invertite in vari punti. Ciò non avviene secondo un criterio stabile e condiviso: se in qualche aria può sembrare che una fonte inverta i violini I e II di modo da impedire che si incrocino, in altri punti si comporta in maniera totalmente opposta, il che mantiene vivo il dubbio sulla genesi e la funzione di questo tipo di modifica.

---

<sup>70</sup> Aria di Don Girone «Occhi belli, se bramate», scena II.10.

<sup>71</sup> Aria di Odoardo «Se l'ardir d'amante cuore», scena III.1; aria di Roberto «D'un bel sen l'almo candore», scena III.17 (arie assenti in MO); e aria del Re «La gioia del petto», scena III.3 (presente in PA, BO, MO).

<sup>72</sup> Aria di Odoardo «Non, mio cuor, che non dovrai», scena III.2.

<sup>73</sup> Aria di Flora «Con ragion m'è forza stridere», scena I.6; passo in 3/4 di Isabella «Gli astri erranti del ciel», scena II.9.



Edizione critica  
del *Carceriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari

---



## Nota all'edizione del libretto

La presente edizione del *Carceriere di sé medesimo* è stata approntata sull'*editio princeps* del libretto, stampata a Firenze per i tipi di Vincenzo Vangelisti nel 1681 (Fi81a). L'esemplare editato è il libretto dell'opera conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (I-Mb) nella Raccolta Drammatica Corniani Algarotti [Rac. Dram. 2263] (visionato anche I-Rn [34.2.B.14.4]),<sup>1</sup> corredato in nota a piè pagina delle principali varianti (tra cui tagli, sostituzioni e aggiunte) rinvenute nelle altre fonti superstiti del dramma.<sup>2</sup> Con la *princeps* del 1681 sono stati collazionati quattro libretti successivi:

- Fi81b - seconda edizione fiorentina del 1681 (es. consultato in I-MOe, 70.G.13.6)
- Re84 - edizione di Reggio 1684 (es. consultato in I-MOe, 83.B.28.4; e I-Rn, 40.9.D.11.4)<sup>3</sup>
- Bo97 - edizione di Bologna 1697 (es. consultati in I-Bu, A. III. Caps. 99.84; e I-MOe, 83.E.02.5)<sup>4</sup>
- Wi02 - edizione di Vienna 1702 (es. consultato in I-Bu, Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 5.1.)<sup>5</sup>

In aggiunta ai libretti è stato preso in considerazione anche il testo poetico delle tre fonti musicali dell'opera, le partiture manoscritte:

- PA - in F-Pn (Vm<sup>4</sup> 9)
- BO - in I-Bc (AA.286)
- MO - in I-Moe (Mus. F. 730)

Tutte le principali varianti di questi testimoni sono confluite: nell'Apparato I per le partiture PA e BO, nell'Apparato II per Re84 e MO, nell'Apparato III per Bo97 e nell'Apparato IV per Wi02, mentre le varianti di minore entità sono state disposte nella sezione *Varianti nel corpo del testo poetico* in fine d'edizione, tranne per tre casi. Nell'Apparato III ho infatti elencato tutti i punti in cui Bo97 presenta l'indicazione «&» in luogo della ripetizione dei primi versi a fine strofa; nell'Apparato IV riporto i numerosissimi casi in cui Wi02, per indicarne l'espunzione, colloca tra virgolette la seconda strofa delle arie; e così pure i frequenti casi in cui elimina la ripetizione dei primi versi a fine strofa.

La prima edizione del 1681 appare molto curata dal punto di vista tipografico; si è infatti resa necessaria la correzione di pochissimi errori: Lettera dedicatoria: *desidero* ] *desiderio*; Argomento: *d'improvviso* ] *d'improvviso*; 110 *ch'ella vada* ] *che la vada* (lezione di Re84 e MO); 232 *avrà* ] *avrai* (lezione di PA); 355 *done* ] *dove*; 381 *altrui* ] *altri*; 402 *dintorno* ] *d'intorno*; 1033 *s'egli è vero* ] *se gli è vero*; 1073 *mettta* ] *metta*; 1905<sup>i</sup> *vengo a morir* ] *vengo teco a morir* (lezione di PA e

---

<sup>1</sup> Altri esemplari di Fi81 (non ho appurato se si tratti della prima o della seconda edizione) in I-Bc (Lo. 3047); I-Fn [3 esemplari] (Palat. 12.8.1.5; MAGL. 21.6.93; MAGL. 21.8.157); I-MAC; I-Ms; I-Rc (Comm. 126/1, o 192/1); I-Vgc (ROLANDI-MERCE-MEU); B-Bc (15.664); US-Ws.

<sup>2</sup> A soli pochi giorni dalla chiusura del presente lavoro di edizione ho avuto modo di visionare il libretto manoscritto del *Carceriere di sé medesimo* (databile a cavallo dei secoli XVII e XVIII) conservato in I-Vnm (Cod. It., cl. IX, 85 [=6635]) e già identificato da Provenzal come «codice corretto di mano dell'autore» (D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 35, 256). In realtà si tratta di un manoscritto molto articolato sia dal punto di vista fisico (presenta almeno quattro mani e la struttura in fascicoli è stata modificata in sede di stesura e nelle molteplici fasi di correzione) sia dal punto di vista contenutistico (vi si trova una collazione delle varianti delle molte edizioni del *Carceriere*). Mi riprometto di esaminare partitamente questa fonte nell'ambito di un futuro lavoro di assestamento dell'edizione qui proposta.

<sup>3</sup> Altri esemplari di Re84 in I-Bc (Lo. 6020); I-Rn (35.5.E.8.3 CALMA3).

<sup>4</sup> Altri esemplari di Bo97 in F-Pn (8.BL.8218.10.3); I-Bc (Lo. 3048); I-Bca (17 ARTISTICA Gb02,009); I-Rn [2 esemplari] (40.9.C.6.2; 35.4.F.19.2).

<sup>5</sup> Altri esemplari di Wi02 in A-Wgm; A-Wn (407363-A.AdI Mus); B-Bc (19.565); F-Pn (8. YTH. 51097); I-Fm (Mel. 2266.7); I-Rsc (Carvalhaes 2796); I-Vnm (DRAMM. 839.2).

BO); *post* 1905 – aria aggiunta in Fi81b «Non fi a chi si vanti» – ODOARDO ] OTTAVIO; 1927 *pers. deest* ] ODOARDO.

Si sono operate due sole correzioni alla disposizione dei versi: il tipografo, per esigenze di spazio, nella scena III.16 ha spezzato in due parti due versi con finale condiviso di Isabella e Roberto (A), che nell'edizione si sono resituiti nella loro integrità (B).

(A)		(B)	
ISABELLA	Mia speranza, mio ben, -	ISABELLA	Mia speranza, mio ben, mia luce, addio.
ROBERTO	Mio conforto, mio sol, - <i>a due</i> - mia luce, addio. - mia vita,	ROBERTO	Mio conforto, mio sol, mia vita,

Stessa modifica avviene nell'aria di Don Girone «Non più guerra, signor, no» (vv. 1761-1767) della scena III.14, dove, per ricostruire l'ottonario «vada Marte ^ in altra parte» si sono uniti insieme il quaternario e il quinario che lo compongono.

La struttura fisica di Fi81 e di Fi81b è la seguente:

<i>pp.</i>	<i>Contenuto</i>
[I]	Frontespizio
[II]	bianca
[III-IV]	Lettera dedicatoria
[V-VI]	Lettera agli Accademici Infuocati
[VII-IX]	Argomento
[X]	Lista dei personaggi
[XI]	Lista delle mutazioni di scena
[XII]	Imprimatur
1-25	Atto I, 1-17
26-47	Atto II, 1-18
48-72	Atto III, 1-22
¶ <sup>6</sup> A-C <sup>12</sup> = pp. [I-XII] 1-72	
in Fi81b dopo p. 72 si trova una carta aggiunta non numerata: ¶ <sup>6</sup> A-C <sup>12</sup> ¶ <sup>1</sup> = pp. [I-XII] 1-72 [73-74]	

Riguardo ai criteri utilizzati per la trascrizione, fatta eccezione per i frontespizi ho:

- distinto *u* da *v*;
- normalizzato la *b* (e uniformato *oimè* in *ohimè* e simili);
- ridotto *j*, *ii*, *ij*, e *y* a *i* (salvo ove la doppia *ii* abbia valore diacritico);
- ridotto *et* ed *es* a *e* prima di consonante, *ed* prima di vocale;
- ridotto i nessi *ti* e *tti* più vocale a *zi*;
- sciolto tutte le abbreviature;



- unito gli avverbi composti (*in fine* → *infine*, ecc.) e le preposizioni articolate (*de l* → *del*, *su i* → *sui* ecc.), ove non occorra raddoppiamento fonosintattico (come in *de la*, *su la* ecc.);
- ammodernato l'uso di *ie* (*cangieran* → *cangeran*) fuorché nella forma *–iero*, *–ieri* (manteniamo *leggiero*, *leggiere*, *messaggieri*...);
- ammodernato l'uso di accenti, apostrofi, maiuscole (*cielo*, ecc.) e punteggiatura;
- introdotto la dieresi nei pochi casi in cui la lettura del verso non lo suggerisca;
- evidenziato con le parentesi tonde le battute pronunciate *tra sé* o *sottovoce*, quando non esplicitate dalla didascalia *A parte*;
- usato le parentesi uncinate per aggiungere, quelle quadre per espungere (nel caso delle didascalie sceniche disseminate lungo il libretto le aggiunte tra uncinate prive di rimando a qualche fonte sono da ritenersi editoriali);
- ammodernato la numerazione delle scene (*vigesimaprima* → *ventunesima*);
- normalizzato l'ordine dei personaggi nelle intestazioni delle scene secondo l'ordine di battuta (in maiuscoletto quando cantano e in corpo tondo quando sono in scena ma in silenzio);
- indicato per esteso il nome dei personaggi, solitamente abbreviato nei libretti e nelle partiture (*Isa.* → *Isabella*);
- tolto tutte le parentesi tonde che separano le didascalie sceniche dal testo poetico, e spostato di volta in volta queste ultime a seconda della funzione (dal fondo della riga a prima del verso, ecc.).

Infine offro qui un elenco puramente indicativo di alcune piccole differenze morfologiche e tipografiche che denunciano la doppia edizione del libretto del 1681:

vv. Fi81a | Fi81b

92 *mostrar* | *mostrare*;  
 112 *in Napoli* | *a Napoli*;  
 121 *giammai* | *gammai*;  
 125 *ch'io* | *ch'o*;  
 134 *in cui* | *a cui*;  
 203 *ch'ei giunga* | *che giunga*;  
 221 *tra i boschi* | *tra boschi*;

342 *giunge* | *giugne*;  
 386 *peggio* | *peggo*;  
 397 *intricata* | *intrigata*;  
 413 *punto* | *punro*;  
 416 *ogn'* | *ogni*;  
 417 *pronta* | *ptonta*;  
 456 *obbedir* | *obedir*;

517 *principe* | *prencipe*;  
 572 *astringe* | *astrigne*;  
 840 *finalmente* | *fnalmente*;  
 Intestazione scena II.7:  
*Lesbino solo* | *Lesbino olo*;  
 1032 *difensore* | *difensoe*.

IL | CARCERIERE | DI SE MEDESIMO, | *DRAMA PER MUSICA* | DI  
L. A.<sup>6</sup> | *RAPPRESENTATO* | NELL'ACCADEMIA | DEGL'INFVOCATI.  
| AL | *SERENISS. PRENCIPE* | FRANCESCO | MARIA DI TOSCANA.  
| [fregio] | IN FIRENZE, | Per Vincenzo Vangelisti. MDCLXXXI. | *Con li-  
cenza de' Superiori.*<sup>7</sup>

#### SERENISSIMO PRENCIPE

Le medesime cagioni che mi obbligarono a consacrare all'A.*l*tezza V.*o*stra S.*e*renissima la mia prima commedia mi rendono di presente ardito ad offerirle questa seconda, la quale oltre a modo avventurosa riputar si deve, se, dopo i molti applausi ricevuti nei teatri della Francia dove già nacque, potrà vantarsi di comparir su le nostre scene, in gran parte rabbellita dagli ornamenti del parlar toscano e sostenuta dal regal favore della S.*e*renissima A.*l*tezza V.*o*stra, nel di cui generoso aggradimento avrà non meno la devozione del mio cuore la pie-  
nezza d'ogni suo desiderio. Con che umilmente inchinandomi resto  
dell'A.*l*tezza V.*o*stra S.*e*renissi-ma

Firenze li 24 genn.*aio* 1681

umiliss.*imo* ed obligatiss.*imo* servitore  
Lodovico Adimari

#### A' Signori Accademici Infocati

Qualunque sia per essere l'esito del presente drama, io sempre avrò molto di che pregiarmi per aver servito ad un collegio d'uomini nobilissimi ed altrettanto discreti quanto che generosi. In caso però d'alcun sinistro sarà loro di non pic-  
col motivo a dover compatirmi la fretta datami nel comporlo, avendolo nello  
spazio brevissimo di ventitré giorni da principio a fine interamente condotto. So  
che molti dei Signori Accademici avrebbero con maggiore aspettazione ricevuta  
quest'opra dalla penna del Sig. Ottavio Ximenes Aragona a cui l'avevano des-  
tinata, ma se egli, sovrappreso da immatura morte, non poté terminarla, ed io  
nell'istesso carico sono a lui succeduto, creder voglio che dalla prudenza e cor-  
tesia loro sarà la mia inabilità sostenuta, almeno per non detrarre all'interrezza  
del lor giudizio, che forse nella mia elezzione aver potrebbe troppo animosa-  
mente deliberato. Ad ogni modo sperar conviemmi che il drama sia per riporta-  
re non mediocre applauso, così per la pompa degli ornamenti e per il valore de'  
cavalieri che il rappresenteranno, come per la squisitezza della musica, in ogni  
parte uguale al grido del Sig.*no* Melani che l'ha composta. Attendo nuovi co-  
mandi e faccio loro devotissima riverenza.

#### ARGOMENTO DELL'OPERA

Trovandosi Ferdinando re di Napoli esser padre d'unica figliuola per nome  
Laura ed ornata di singolar bellezza, avvenne che Roberto primogenito del re di  
Sicilia di essa per fama s'innamorò. Quindi, condottosi più volte in Napoli, e  
sempre sconosciuto per le antiche guerre seguite tra queste due Corone, vi fu  
dalla medesima principessa cortesemente veduto e dell'amor corrisposto. Intan-  
to, sorta d'improvviso nuova occasione di sdegno tra questi regi e dato il co-  
mando dell'armi a Sicardo prencipe di Salerno, il re Ferdinando, per maggior-  
mente obbligarli questo prencipe suo congiunto, gli destinò la propria figliuola  
in consorte, purché in una giostra pomposamente ordinata fusse egli rimasto

<sup>6</sup> Nell'esemplare di Fi81a conservato in I-Mb [Rac. Dram. 2263] si legge a penna: L.*odovico* A.*dimari*.

<sup>7</sup> Per i paratesti dei libretti Re84, Bo97 e Wi02 cfr. rispettivamente gli Apparati II, III e IV.

vincitore di tutti gli altri, il che di leggieri<sup>8</sup> gli prometteva il di lui sperimentato valore.

Sentì Roberto l'avviso del concertato e, commosso dall'evidente pericolo di perdere l'adorata bellezza, risolvé di contendere almeno la vittoria a Sicardo, per lo che, provvedutosi d'arme e cavallo, accompagnato dal principe Odoardo suo minor fratello e seguito da un confidente scudiere, giunse in Aversa. Quivi, lasciato il principe che l'aspettasse, egli nel giorno destinato al cimento comparve armato nel campo, dove, incontratosi con Sicardo, al primo colpo di lancia disavventuratamente l'uccise. Turbossi la corte dell'inaspettata sciagura, onde Roberto, per non esporsi all'ira del popolo ed al rischio d'esser preso e riconosciuto, a gran passi del suo destriere dilungatosi alquanto dalla città, si condusse in un bosco ameno non lungi al castello di Cuma, nel quale trovavasi ad abitare la principessa Isabella, tenutavi a forza dal principe Sicardo di lei fratello.

Questi finti successi porgono argomento alla favola del presente drama.

#### INTERLOCUTORI

FERNANDO re di Napoli

LAURA sua figliuola innamorata di Roberto

ISABELLA principessa di Salerno

ROBERTO principe di Sicilia innamorato di Laura

ODOARDO suo fratello

ENRICO cavaliere d'Isabella

FLORA dama d'Isabella

OTTAVIO scudiere di Roberto

LESBINO paggio di Laura

DON GIRONO cavaliere della città di Gaeta, ma semplice

#### MUTAZIONI DI SCENE

Atto primo

*Bosco chiuso*

*Campagna deliziosa con la veduta di Cuma*

*Camera regale nella corte di Napoli*

Atto secondo

*Giardino regale in Cuma*

*Appartamenti d'Isabella*

*Camere destinate per carcere a Don Girono*

*Cortile*

Atto terzo

*Portici ed abitato nella città di Cuma*

(se ben per errore a suo luogo dice *Campagna amena*)

*Prigione di Roberto*

*Giardino con archi di cedri*

#### COMPARSE

Paggi con il Re

Paggi con Isabella

Guardie del Re

Damigelle con Laura

Soldati con Enrico

#### BALLO

---

<sup>8</sup> L'espressione «di leggieri» sta per «facilmente». Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, G. Alberti, 1612 (prima edizione), p. 265. Online all'indirizzo: <[www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it)>.

Alla fine del terz'atto ballano otto cavalieri al canto di numeroso coro

IMPRIMATUR

F.ater C.aesar Pallavicinus de Mediol.anensis Ord.inis Min.orum  
Conv.entalium Vic.arius G.eneralis S.anti Off.iti Flor.entiae

Matteo Mercati avvocato d'ordine di S.ua A.altezza S.erenissima

## ATTO PRIMO<sup>9</sup>

### SCENA PRIMA

*Bosco chiuso per ogni parte «nei pressi di Cuma.»*

ROBERTO *solo, armato*

ROBERTO Fregi d'inutil pompa,  
ornamenti guerrieri, itene a terra:  
so ch'il destin m'ha vuole  
misero in pace e sventurato in guerra.  
5 Altri con miglior sorte  
di voi s'adorni, io fra tormento e duolo,  
spoglie già care un tempo,  
da me vi scaccio e vi depongo al suolo. *Si spoglia dell'armi.*

### SCENA SECONDA

OTTAVIO, ROBERTO

OTTAVIO Prence, signor, che fai?  
10 Or che rischio mortale  
s'ha da vicin t'incalza,  
tu del pesante usbergo  
frettoloso ti spogli e, con tal opra  
poco saggia ugualmente e troppo ardita,  
15 al periglio imminente  
d'espôr non temi e libertade e vita?  
ROBERTO Già che il destin della mia morte è vago,  
io, che morir non temo,  
privo d'elmo e di scudo,  
20 gli offro il sen disarmato e il capo ignudo.  
OTTAVIO Oh Dio, che sento? E come<sup>10</sup>  
dorme nel regio cuore  
la virtù generosa  
del natural valore?  
25 Deh, ti sovvenga omai  
che in lido malsicuro il piè raggiri,  
che non lontane ancora  
di Partenope bella  
sorgon le mura eccelse, e qui tu sei,  
30 così non men per la novella offesa  
del guerrier ch'uccidesti,  
come per l'odio antico  
poco grato ai vassalli e al re nemico.  
D'oscure nubi armato,<sup>11</sup>  
35 a te che non l'ascolti,  
con strepitosa bocca il Ciel favella,  
onde ben io comprendo

<sup>9</sup> *ante* v. 1, Bo97: *Introduzione* aggiunta cantata da FURORE, AMORE e VENERE (46 vv. cfr. Apparato III).

<sup>10</sup> vv. 21-24, Bo97: *desunt*.

<sup>11</sup> vv. 34-36, Bo97: *desunt*.

che la fatal procella  
 forse scampar si può, ma sol fuggendo.

40 ROBERTO Fuggire,  
 partire,  
 non voglio, non so:  
 quel vago semblante,<sup>12</sup>  
 quel crine ondeggiente

45 che pria mi legò,  
 tra dolci catene  
 ristretto mi tiene,  
 né sciorle potrò,  
 mio fido no, no.

50 Fuggire,  
 partire,  
 non voglio, non so.<sup>13</sup>

OTTAVIO Dunque, che far tu pensi?

55 ROBERTO Con la viltà de' panni in cui mi vedi  
 l'altezza coprirò dell'esser mio,  
 e in queste piagge ascoso attender voglio,<sup>14</sup>  
 fra speranza e timore,  
 quanto de' casi miei disponga Amore.  
 Prendi tu questo foglio, ed in Aversa  
 vanne con esso al mio regal germano.<sup>15</sup>

60 Ottavio, opra qual devi:  
 parti e del mio restar sia la tua lingua  
 segretaria gelosa,  
 che sopra la tua fé la mia riposa. *Parte.*

65 OTTAVIO Pronto obbedisco, e con ugual desio  
 ciò che imponesti ad eseguir m'invio.

### SCENA TERZA

OTTAVIO *solo*

OTTAVIO Le sue luci avvezzi a piangere<sup>16</sup>  
 chi d'Amor prigion si fa,  
 né col vanto d'un sol pianto  
 spero mai di poter frangere  
 di quel dio la crudeltà.

70 Le sue luci avvezzi a piangere  
 chi d'Amor prigion si fa.

<sup>12</sup> vv. 43-49, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: versi dell'aria di ROBERTO «Fuggire, | partire» ] Bo97: 3 versi nuovi (cfr. Apparato III).

<sup>13</sup> *post* v. 52, Re84, MO: recitativo aggiunto di OTTAVIO «Della Sicilia al trono» (6 vv.) e seconda strofa aggiunta «Morire, | patire» (13 vv.) per l'aria di ROBERTO «Fuggire, | partire» (cfr. Apparato II).

<sup>14</sup> vv. 56-58, Bo97: *desunt*.

<sup>15</sup> *post* v. 60, MO: recitativo aggiunto di OTTAVIO «Adesso il porgi e, se bisogno il chiede» (6 vv., cfr. Apparato II).

<sup>16</sup> vv. 67-80, Fi81a-b, Bo97, PA, BO, Wi02: aria di OTTAVIO «Le sue luci avvezzi a piangere» ] Re84, MO: aria di OTTAVIO «S'avezzi ognora a piangere» (20 vv., cfr. Apparato II).

75 Non pretenda, no, di ridere<sup>17</sup>  
 chi d'Amor ferito ha il sen,  
 che l'infido dio di Gnido<sup>18</sup>  
 vuol piagando ogn'alma uccidere  
 con l'ardor del suo velen.  
 80 Non pretenda, no, di ridere  
 chi d'Amor ferito ha il sen. *«Parte.»*

#### SCENA QUARTA

DON GIRONE *solo*

DON GIRONE Gran mercede a colei che a me fu madre.  
 Nacqui in Gaeta, ove, per mia fortuna,  
 ebbi natali e cuna  
 e 'l titol d'illustrissimo marchese;  
 85 titol, però, che in oggi  
 lo darìa volentier sol per le spese. *«Vede gli arnesi di Roberto.»*<sup>19</sup>  
 O ve', quanta miscè!  
 Qualche bravo soldato  
 del certo ha qui lasciato  
 90 il mestiero, l'insegna e la livrea.  
 Vestito in simil guisa  
 saprei mostrare anch'io petto e bravura,  
 ch'ove l'ardir mancasse  
 suppliria l'armatura.  
 95 Dal fornello di Vulcano  
 non so dir se mai fu preso  
 petto a botta così strano,  
 tanto forte e di tal peso. *Don Girone si veste dell'armi.*  
 100 A portar per piano e monte  
 quest'usbergo adamantino,  
 più che cuor da Rodomonte,<sup>20</sup>  
 ci vuol spalle da facchino.  
 A fé che già son bravo,  
 se ben da poco in qua,  
 105 e, se talun dirà ch'io non lo sono,  
 dica pur, gli perdono,  
 che infine è verità,  
 ma siegua ciò che vuole:  
 entrato nell'imbroglio,  
 110 bene o mal che la vada, uscir ne voglio.

<sup>17</sup> vv. 74-80, Bo97: *desunt* (seconda strofa «Non pretenda, no, di ridere» dell'aria di OTTAVIO «Le sue luci avvezzi a piangere»).

<sup>18</sup> «Dio di Gnido» sta per Amore, che secondo una versione molto tarda del mito nacque a Κνίδος, *Knidos*, città dell'Asia minore.

<sup>19</sup> Didascalia tratta da Wi02.

<sup>20</sup> Rodomonte è il nome del coraggioso e borioso comandante dell'esercito saraceno nell'*Orlando innamorato* (1483) di Matteo Maria Boiardo e nell'*Orlando furioso* (1532, prima edizione della versione finale) di Ludovico Ariosto. Cfr. *Enciclopedia online Treccani*, online all'indirizzo: <www.treccani.it>.

E già che dianzi intesi  
che in Napoli si fa non so qual giostra,  
vo' comparirvi anch'io con questi arnesi  
fra gli altri allor, che si farà la mostra. *Parte armato.*

### SCENA QUINTA

*Campagna deliziosa con la veduta del castello di Cuma.*

ISABELLA sola

115	ISABELLA	Da frodi amorose <sup>21</sup> tra piagge vezzose sicura mi sto; qui gode il mio seno di pace il sereno, 120 né duol di ferite giammai paventò. O piagge gradite, chi non vive con voi gioir non può.
125		Tra selve innocenti non sia ch'io paventi di mia libertà; con l'arco sì lunge Cupido non giunge, né fiamme gelate 130 qui mai vibrerà. O selve beate, chi si parte da voi goder non sa.
135		Nel solitario orrore <sup>22</sup> dell'ombre in cui men vivo, in cui soggiorno, sempre tranquilla a me sorge la notte, sempre con luce ugual rinasce il giorno.

### SCENA SESTA

FLORA, ISABELLA

140	FLORA	Con ragion m'è forza stridere! <sup>23</sup> Star lontan da chi s'adora, sospirar penando ognora, calde fiamme aver nel petto, né mirar l'amato oggetto, è un sentirsi il cuor dividere. Con ragion m'è forza stridere!
-----	-------	---

<sup>21</sup> vv. 115-132, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ISABELLA «Da frodi amorose» ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Dio d'amor, se vuoi ferir» (8 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di ISABELLA «Solinghe foreste» (6 vv., cfr. Apparato III).

<sup>22</sup> vv. 133-136, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: recitativo di ISABELLA «Nel solitario orrore» ] Re84, MO: recitativo di ISABELLA «Così in questo soggiorno» (2 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: recitativo *deest*.

<sup>23</sup> vv. 137-181, Bo97: *desunt*. (vv. 137-143 aria di FLORA «Con ragion m'è forza stridere»; vv. 144-160 recitativo; vv. 161-166 aria di Isabella «Ma, giunta al riposo»; vv. 167-177 recitativo; vv. 178-181 aria di FLORA «Benché pensi notte e dì»).



145 ISABELLA Così sdegnosa, o Flora?  
 FLORA Generosa signora,  
 tu compatir mi devi  
 se sciolsi ardita alle querele il volo,  
 che troppo a ciò mi sforza  
 la pietà di te stessa e il proprio duolo.  
 150 ISABELLA E qual pensier t'affligge?  
 FLORA La soverchia dimora  
 fuor della regia corte.  
 ISABELLA Del prencipe Sicardo a me fratello  
 fu voler, fu comando  
 155 ch'io dal regale albergo  
 pronta scendessi ad abitar le selve.  
 Se il partir mi fu grave,  
 se piansi, oh Dio, se d'angoscioso pianto  
 spesso le nevi del mio sen bagnai,  
 160 tu medesima lo sai.  
  
 Ma, giunta al riposo<sup>24</sup>  
 d'un placido orror,  
 ben tosto vid'io  
 spuntar più festoso  
 165 dal pianto d'un rio  
 il riso del cor.  
  
 FLORA Di tromba festeggiante  
 per tutto a noi dintorno il suon rimbomba:  
 dentro a chiuso steccato,  
 170 nella città regale  
 ogni guerrier più prode in finto agone  
 porge di vero ardir famose prove;  
 ciascuno all'opre applaude,  
 e te sola fra tanti amor non muove.  
 175 ISABELLA Deve un'alma sagace,  
 per fuggir quel che offende,  
 sprezzar quel che le piace.  
  
 FLORA Benché pensi notte e dì,  
 non intendo,  
 180 non comprendo  
 qual follia ci tien così.  
  
 Per l'italico ciel già vola il grido<sup>25</sup>  
 che in premio di valore  
 oggi all'eroe più forte  
 185 le nozze della figlia il re concede,  
 perché in virtù dell'imeneo regale  
 s'innalzi al soglio e sia del regno erede.  
 Dimmi: qual altra mano  
 in pregio di battaglia  
 190 a Sicardo s'uguaglia?  
 Onde tosto il vedremo  
 con la certezza del promesso dono,

<sup>24</sup> vv. 161-166, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ISABELLA «Ma, giunta al riposo» ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Ma, se pace ha questo cor» (5 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria *deest*.

<sup>25</sup> vv. 182-204, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: recitativo di FLORA e ISABELLA «Per l'italico ciel già vola il grido» ] Re84, MO: recitativo di FLORA e ISABELLA «Già l'italico cielo» (14 vv., cfr. Apparato II).

trionfante nel campo e re sul trono.  
 195 ISABELLA Per intender novella  
 della pomposa giostra  
 al primo raggio del nascente albore  
 un mio fedele alla città mandai:  
 col suo presto ritorno,<sup>26</sup>  
 200 prima che in mar tramonti il dì sereno,  
 quel tanto ch'avverrà sia noto appieno. *«Vede giungere Roberto.»*  
 Ma qual uomo straniero  
 a noi rivolge il piede?  
 Aspettiamo ch'ei giunga<sup>27</sup>  
 e sentirem che chiede.

### SCENA SETTIMA

ROBERTO, FLORA, ISABELLA

205 ROBERTO Occhi, voi, che troppo alteri  
 il color dal ciel prendete,  
 gli astri suoi per me rendete  
 più benigni o men severi.  
 210 FLORA Parla fra sé doglioso.  
 ISABELLA Flora, contempla e vedi,<sup>28</sup>  
 osserva in quel semblante  
 come l'indole è grave,  
 quanto dolce è l'affanno, il duol soave.  
 215 ROBERTO Misero, fui sentito.  
 FLORA E del mal che t'opprime  
 fosti ancor compatito.  
 ROBERTO Fu sempre mai d'un generoso petto  
 magnanima virtù l'aver pietade  
 220 degl'infelici in terra;  
 ma tu, nobil donzella,  
 come, tra i boschi errante,  
 solitaria ti stai?  
 ISABELLA Di queste rive abitatrice io sono.  
 FLORA (Che maniere leggiadre.)  
 ISABELLA E tu chi sei?  
 225 ROBERTO Un sventurato<sup>29</sup>  
 sconosciuto ad ogn'altro, e sol palese  
 al soverchio rigor del Ciel sdegnato,  
 ch'ovunque io volga pellegrino il passo,<sup>30</sup>  
 o in solitaria valle, o in colle aprico,  
 230 per tormentar quest'alma  
 sempre mi siegue il mio destin nemico.  
 ISABELLA E qual astro nel cielo avrai sì crudo  
 che la tua pace offenda?

<sup>26</sup> vv. 198-200, Bo97: *desunt*.

<sup>27</sup> vv. 203-204, Bo97: *desunt*.

<sup>28</sup> vv. 210-213, Fi81a-b, Re84, MO: recitativo di ISABELLA «Flora, contempla e vedi» ] recitativo di ISABELLA «Qual violenza occulta» in PA e BO (6 vv., cfr. Apparato I), Bo97 (2 vv., cfr. Apparato III) e Wi02 (6 vv., cfr. Apparato IV).

<sup>29</sup> vv. 225-233, Bo97: *desunt*.

<sup>30</sup> vv. 228-231, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *desunt*.

235 ROBERTO Se delle mie sventure  
parte sentir t'aggrada,  
scoprirò volentieri  
l'alta cagion del viver mio penoso.

ISABELLA Parla, e da te si spera  
la pietà che può darti un cuor pietoso.

240 ROBERTO Io per brama di gemme  
portai dal Tebro a queste rive il piede;  
quinci ben tosto m'arricchì fortuna<sup>31</sup>  
d'impensato tesoro  
e m'offerse in un punto  
245 perle di gran beltà, rubini ed oro.  
Ma fra l'altre ricchezze  
ci trovai due zaffiri  
di pregio tal che in paragon di quelli  
sono i zaffir del cielo  
250 per chiarezza di luce assai men belli.<sup>32</sup>  
Lieto del grande acquisto,  
verso il paterno suol rivolgo il passo,  
quando di qui non lungi,  
dove più fosco orror la selva accoglie,  
255 stuol d'armati ladroni  
m'assale ardito e il bel tesor mi toglie.  
*A parte.*  
Io non mentisco, o numi:  
quel tesor che perdei  
son gli adorati lumi,  
260 principio avventuroso ai dolor miei.<sup>33</sup>  
ISABELLA Non t'affligger così: da' tregua al duolo,<sup>34</sup>  
nel castello vicino a me soggetto  
a ricovrar ten vieni,  
che, se sia noto un giorno<sup>35</sup>  
265 l'indegno autor del temerario eccesso,  
punito il vederai,  
e quel ben che perdesti  
forse ritroverai. *«Vede giungere Enrico.»*  
Ma che rimiro! Enrico  
270 sospeso a noi ritorna, ed a gran forza  
le lagrime ritiene.

FLORA Ah che d'infausti avvisi  
apportator sen viene.

### SCENA OTTAVA

ISABELLA, ENRICO, FLORA, ROBERTO

275 ISABELLA E così tosto, amico,  
terminò l'apparato

<sup>31</sup> vv. 242-252, Bo97: *desunt*.

<sup>32</sup> Qui Roberto si riferisce agli occhi di Laura.

<sup>33</sup> v. 260, Bo97: *deest*.

<sup>34</sup> vv. 261/262\*-268, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: recitativo di ISABELLA «Non t'affligger così: da' tregua al duolo» ] Re84\*, MO: aria di ISABELLA «Datti pace in seno all'armi» (4 vv., cfr. Apparato II).

<sup>35</sup> vv. 264-268, Bo97: *desunt*.

d'ogni pompa guerriera?  
 ENRICO Sì, ma con tal successo  
 ch'io nol potrei ridire  
 con asciutte pupille,  
 280 né tu stessa ascoltarlo e non morire.  
 ISABELLA (Sensi, non vi smarrite.)  
 Da man più valorosa  
 forse Sicardo al paragon fu vinto?  
 ENRICO Troppo maggiore è il danno.  
 ISABELLA Intesi, intesi.  
 285 Dunque in campo morì?  
 ENRICO Rimase estinto.  
 FLORA (Sventure inaspettate egli ne porta.)<sup>36</sup>  
 ISABELLA Enrico, e che dicesti! Oh Dio, son morta.  
 FLORA E la caduta a qual destin s'ascrive?  
 ISABELLA Lassa, perché morì? Come non vive?  
 290 ENRICO Già vincitor d'ogn'altro,  
 il prencipe fastoso  
 alla regal fanciulla il piè volgeva,  
 quando giunse improvviso  
 295 sconosciuto guerrier, che, a lui rivolto  
 per ottener la sospirata palma,  
 nell'arringo mortale  
 gli aperse il petto e lo privò dell'alma.  
 ROBERTO *A parte.*  
 Di me si parla.  
 ISABELLA E quale  
 fu mai del mio germano  
 300 l'uccisor dispietato?  
 ROBERTO *A parte.*  
 Non sogno già? Che ascolto?  
 L'eroe da me svenato  
 fratello è di costei?  
 Assistetemi, oh déi.  
 305 ENRICO Chi sia non anco è noto,  
 che, qual chiuso nell'armi in campo apparve,  
 tal dopo il fiero caso  
 ratto involossi, e in un balen disparve.  
 ISABELLA E sarà ver che invendicata io resti?  
 310 ENRICO Celarsi invan presume,  
 che già le regie squadre  
 lo ricercan per tutto, ed io non meno  
 lo seguirò veloce.  
 315 Resta, oh signora, e intanto  
 nella speme diletta  
 d'una giusta vendetta  
 porgi tregua ai sospir, conforto al pianto. *(Parte.)*

<sup>36</sup> vv. 286-289, Bo97: *desunt*.

## SCENA NONA

ISABELLA, FLORA, ROBERTO

- 320 ISABELLA Qual speranza hai tu, mio core,<sup>37</sup>  
di goder più lieta sorte,  
se, negandomi la morte,  
mi tradisce il mio dolore?  
Di goder più lieta sorte<sup>38</sup>  
qual speranza hai tu, mio core?
- 325 FLORA Non ti doler, no, no,<sup>39</sup>  
bella, non pianger più:  
troppo crudel ti fu  
quell'ingrato, quel rio che già spirò.  
Bella, non pianger più,  
non ti doler, no, no.
- 330 ISABELLA Del tuo vano conforto  
non è capace ancor l'anima afflitta.
- 335 FLORA Cara, non far così,<sup>40</sup>  
non perder tua beltà:  
l'estinto non vivrà  
per due lustri di pianto un solo dì.  
Non perder tua beltà,  
cara, non far così.
- 340 ISABELLA (Troppo dogliosi e gravi<sup>41</sup>  
sembran gli affanni miei:  
nel girar di poch'ore  
altri il fratel m'uccide,  
altri qui giunge ad impiagarmi il core.)  
Flora, partiamo, e tu non men mi siegui.<sup>42</sup> *«Partono Isabella e Flora.»*

## SCENA DECIMA<sup>43</sup>

ROBERTO *solo*

- 345 ROBERTO Astri, qual reo destino  
v'arma d'ardire invitto  
contro un seno innocente?  
Qual mia colpa o delitto  
ogni saggio consiglio

<sup>37</sup> vv. 318-321, Bo97: spostati *post* v. 342.

<sup>38</sup> vv. 322-337, Bo97: *desunt*. (vv. 322-323 ultimi due versi dell'aria di ISABELLA «Qual speranza hai tu, mio core»; vv. 324-329 prima strofa dell'aria di FLORA «Non ti doler, no, no»; vv. 330-331 recitativo; vv. 332-337 seconda strofa «Cara non far così» dell'aria di FLORA «Non ti doler, no, no».)

<sup>39</sup> vv. 324-329, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di FLORA «Non ti doler, no, no» ] Re84, MO: recitativo di FLORA «Cessa di sospirar, da' tregua al duolo» (1 v., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria *deest*.

<sup>40</sup> vv. 332-337, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: seconda strofa («Cara, non far così») dell'aria di FLORA «Non ti doler, no, no» (inizio dell'aria al v. 324) ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Questo core» (13 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria *deest*.

<sup>41</sup> vv. 338-343, Re84, MO: *desunt*.

<sup>42</sup> v. 343, Bo97: *deest*.

<sup>43</sup> vv. 344-374, Bo97: intera scena I.10 sostituita (12 vv., cfr. Apparato III).

350 mi rende in un momento  
 neve al sol, cera al fuoco e polve al vento?  
 Ah che le mie sventure  
 non troveran mai scampo,  
 se nell'istesso punto  
 che m'involò al periglio allor v'inciampo.  
 355 Lasso, dove n'andrò?  
 Da tante insidie e tante  
 dove m'asconderò?  
 Dentro al vicino muro  
 l'entrarci è periglioso,  
 360 l'uscirne è men sicuro.  
 Ah ch'a bastanza il veggio:  
 se vado è male, e se rimango è peggio.

365 Oh nume d'Amore,  
 mia scorta, mio duce,  
 tra i nembi e l'orrore  
 mi guidi tua luce.  
 Salvarmi diffido:  
 son dall'onde abbattuto e lungi è il lido.

370 Fanciullo possente,  
 grand'alma del cielo,  
 dall'onda fremente  
 mi salvi il tuo zelo.  
 La tema mi punge:  
 son vicino al naufragio e il porto è lunge. *«Parte.»*

#### SCENA UNDICESIMA

*Bosco chiuso per ogni parte «nei pressi di Cuma.»*

DON GIRONE *solo*

375 DON GIRONE Sù, pensier, tutti a capitolo:  
 la matassa è scompigliata,  
 che la sorte sfaccendata  
 vuol d'ogni cosa alfin fare un gomitolo.  
 Sù pensier, tutti a capitolo.

380 Chi sa che questi arredi,  
 forse ad altri rubati,  
 non mi siano cagion di qualche impaccio.  
 Così, pien di sospetto,  
 un pensier maladetto  
 385 meco favella, ed io l'ascolto e taccio.

*Don Girone vuol partire «e vede gente.»<sup>44</sup>*

Gente. Male! *Don Girone va dall'altra parte.*

In qua. Peggio! Ohimè, che fo?  
 Prender la fuga? Ohibò.  
 Mettersi alla difesa?  
 390 La corazza mi pesa.  
 Sarà miglior partito  
 ch'io mi nasconda e, s'altro occorrer può,

<sup>44</sup> Aggiunta alla didascalia tratta da BO e Wi02.

dopo risolverò. *Don Girone si nasconde.*

**SCENA DODICESIMA**

ENRICO, Soldati, DON GIRONE *nascosto*

395                   ENRICO   Quello che a fren disciolto  
scorrer vedemmo errante  
senza dubbio è il destriere  
del cavalier fugace.  
Nel chiuso orror dell'intricata selva<sup>45</sup>  
nol seguiremo invano,  
che, dovunque si celi,  
400                   ENRICO   esser non può lontano.  
DON GIRONE   (Animo, Don Girone.)  
ENRICO       Parmi sentir d'intorno  
indistinta favella.  
DON GIRONE   (Ohimè, si fanno innanzi.<sup>46</sup>  
405                   Quanto meglio sarebbe in simil caso  
quattro coppie di lanzi.)  
ENRICO       Chi va là, chi va là?  
DON GIRONE               Voi siete matti a fé!  
Siete matti da legare!  
410                   Chi v'insegna domandare  
"chi va là?"  
ad un uomo che si sta,  
e non muove punto il piè?  
Voi siete matti a fé!  
ENRICO                               Chi va là, dico.  
415           DON GIRONE   (Che villana domanda. A farlo apposta,  
ad ogn'altro quesito  
pronta avea la risposta,  
ma in quanto al "chi va là" non c'ho pensato,  
onde per non errar, zitti, non fiato.)  
420                   ENRICO   M'è forza infin vedere  
chi s'indura a tacere.  
DON GIRONE   (Ed io quel che ne va  
a non far conto alcuno  
del vostro "chi va là".)  
*Enrico s'accosta a Don Girone.*  
425                   Buon giorno, caporale,  
buon viaggio, signori.  
Per questi gineprai  
non stimo ben sicure  
da farsi le catture.  
430                   ENRICO   (Questi è pur desso. Il suo timor l'accusa,  
l'insegna lo discuopre.)  
DON GIRONE   Perciò d'util maggior forse sarà  
cercar d'altre faccende alla città.  
ENRICO       (Troppo grave è l'offesa.)  
435                   Siam soldati.  
DON GIRONE               Lo credo.

<sup>45</sup> vv. 397-400, Bo97: *desunt*.

<sup>46</sup> vv. 404-406, Bo97: *desunt*.

Ma da borsa o da presa?  
 ENRICO (Con la finta sciocchezza  
 di ricoprirsì ei pensa.)  
 DON GIRONE Da me che pretendete?  
 440 ENRICO L'onor de' tuoi comandi.  
 DON GIRONE (Meraviglioso effetto  
 del mio feroce aspetto.  
 Certo costui mi crede  
 per uomo del mestiere.)  
 445 Appressatevi amici.  
*Enrico toglie la spada a Don Girone.*  
 ENRICO O che brando lucente,  
 perfetto ad ogni prova.  
 DON GIRONE Piano, oh Dio, che non piova.  
 ENRICO Or che del forte acciaio  
 450 il fianco ha disarmato,  
 sia tosto imprigionato!  
*Soldati imprigionano Don Girone.*  
 DON GIRONE Canaglia berrettina,<sup>47</sup>  
 genìa vituperosa,  
 marmaglia da galera, e che sarà?<sup>48</sup>  
 455 Ad un uomo par mio così si fa?  
 ENRICO Deve obbedir chi serve.<sup>49</sup>  
 DON GIRONE Servizio scimunito  
 di gente mariuola  
 che manca di parola.  
 460 ENRICO Tanto Fernando impone,  
 tanto comanda il re.  
 DON GIRONE Che poliza o comando,  
 protesta o cedolone,  
 servidore o padrone,  
 465 Luigi o Ferdinando,  
 Cesare o Niccolò!  
 Signor no, signor no.  
 Non m'avete a tenere  
 con il discorso a bada:  
 470 rendetemi la spada.  
 ENRICO Sei prigionier, non più.<sup>50</sup>  
 DON GIRONE Quanto al venir prigionie  
 non ci perdo di credito,  
 che in altra occasione  
 475 stato vi sono a' giorni miei per debito.  
 (Sospetto ben di peggio,<sup>51</sup>  
 poichè, per quanto col mirar gli squadri,  
 mal conoscer si ponno  
 dai ladri i birri e dagli sbirri i ladri.) *Parte.*<sup>52</sup>

<sup>47</sup> vv. 452-455, Wi02: versi rientrati come per le arie.

<sup>48</sup> v. 454, Bo97: *deest*.

<sup>49</sup> vv. 456-470, Bo97: *desunt*.

<sup>50</sup> *post* v. 471, Bo97: verso aggiunto di ENRICO «e che, e che sarà?».

<sup>51</sup> vv. 476-479, Bo97: *desunt*.

<sup>52</sup> Didascalia tratta da Wi02.



480 ENRICO Ferma il giro per me, cara fortuna.<sup>53</sup>  
 La volubile tua ruota,  
 fatta immota,  
 dia riposo al tuo rigore,  
 né la pace del mio core  
 485 turbi mai vicenda alcuna.  
 Ferma il giro per me, cara fortuna. *«Partono.»*

### SCENA TREDICESIMA

*Camera regale nella corte di Napoli.*

LAURA, LESBINO

LAURA Vaghe luci del sole adorato,<sup>54</sup>  
 s'io vi miro languisce il mio cuor;  
 caro volto da me sospirato,  
 490 s'io ti perdo m'uccide il dolor.

LESBINO E qual nube d'affanno  
 il seren de' begli occhi oggi ti cuopre?  
 Qual tormento t'affligge?

LAURA La morte di Sicardo.

495 LESBINO Lascia pur che lo pianga  
 l'infelice sorella,  
 né t'affligger per lei,  
 semplicità che sei.

LAURA Non è qual pensi tu l'altrui sventura  
 500 dell'interno mio duol cagion primiera.<sup>55</sup>  
 Che degli affanni miei troppo è diversa  
 l'origine più vera,  
 che di Roberto amante  
 e corrisposta io viva, è a te palese.

505 LESBINO Purtroppo il so che, sconosciuto e solo,  
 a Napoli sen venne,  
 che nell'orror dell'ombra<sup>56</sup>  
 ti favellò notturno, e vidi ancora  
 che, amato amante, il tuo bel volto adora.

510 LAURA Di farsi a me consorte  
 tentò più volte indarno, e sempre il fato  
 vago di tormentarmi,  
 s'oppose al bel desio,  
 prima con frodi occulte, e poi con l'armi.

515 LESBINO A bastanza m'è noto  
 come il genio superbo  
 del principe Sicardo  
 la guerra partorì.

LAURA Tutto è ver, fu così.

<sup>53</sup> vv. 480-486, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: aria di ENRICO «Ferma il giro per me, cara fortuna» ] Bo97: aria di DON GIRONO «Già fondato nella ragna» (9 vv., cfr. Apparato III).

<sup>54</sup> vv. 487-490, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di LAURA «Vaghe luci del sole adorato» ] Re84, MO: aria di LAURA «Senza sperar mercé» (8 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di LAURA «Crude così con me» (9 vv., cfr. Apparato III).

<sup>55</sup> v. 500, Wi02: *deest.*

<sup>56</sup> v. 507, PA, BO, Bo97, Wi02: *deest.*

520 Or sappi che, perduta ogn'altra speme  
dei bramati sponsali,  
per ottener della vittoria incerta  
la promessa mercede,  
qual folgore, qual lampo  
525 il regale amatore  
comparve oggi nel campo.  
Ma troppo il Cielo alle sue brame arrise:  
vinse pugnando ed il rivale uccise.

S'ei resta lo miro<sup>57</sup>  
530 tra i ceppi col piè,  
se parte il sospiro  
lontano da me.  
O sorte, e perché  
gli affetti dividi,  
535 or consenti ch'io viva, ed or m'uccidi?

LESBINO Ma tu, che nol vedesti  
se non d'armi coperto,  
come lo conoscesti?

LAURA Ottavio il suo fedel, ch'a me sen venne,  
540 segreto apportator d'opra sì degna,  
mi disse il tutto e m'avvisò l'insegna.

LESBINO A Cupido, ch'è fanciullo,<sup>58</sup>  
sempre piacque di scherzare;  
quando piangono gli amanti  
545 s'addormenta al suon de' pianti.  
L'altrui pene gli son care  
e del mal prende trastullo.  
Sempre piacque di scherzare  
a Cupido ch'è fanciullo.

#### SCENA QUATTORDICESIMA

RE, LAURA, LESBINO

550 RE Laura, figlia, -<sup>59</sup>  
LAURA Signore.  
RE - del prencipe Sicardo  
scoperto è l'uccisore.  
LESBINO Come?  
LAURA (O destin spietato.)  
Donde avviso n'avesti?  
555 RE Questa carta mel disse. *Le dà una lettera.*  
LAURA E come ti pervenne?  
RE Poco dianzi fu tolta  
a giovane straniero,

<sup>57</sup> vv. 529-535, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di LAURA «S'ei resta lo miro» ] Re84, MO: aria di LAURA «Sorte varia, se volgi il piè» (8 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97 aria di LAURA «S'egli parte io resto a morte» (6 vv., cfr. Apparato III).

<sup>58</sup> vv. 542-549, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: aria di LESBINO «A Cupido, ch'è fanciullo» ] Bo97: aria di LESBINO «Se Cupido ferisce un core» (6 vv., cfr. Apparato III).

<sup>59</sup> ante v. 550, BO, Wi02: la scena comincia con l'aria del RE «Da' bando al martire» (rispettivamente 6 vv., cfr. Apparato III, e 4 vv., cfr. Apparato IV).

560                                   allor che i miei soldati  
    lo feron prigioniero.  
          LAURA   (O dolor senza pari.)  
    Qui del re di Sicilia il figlio scrive.  
                  RE   Non fuggirà l'indegno.  
          LAURA   E nella regia prole  
 565                                   incrudelir vorrai?  
                  RE   Lo punirò ben io, sia pur chi vuole.  
          LAURA   Sì, ma contro di lui  
    qual ragione aver può forza di sdegno,  
    se nel pubblico editto il vincitore<sup>60</sup>  
 570                                   resta inalzato a' miei sponsali e al regno?  
                  RE   Obbligo di promessa  
    non astringe i regnanti,  
    s'altra ragion s'oppone.<sup>61</sup>  
    E s'a mortal nemico  
 575                                   concedendo il mio sangue  
    le nuove offese interamente oblio,  
    né degno re, né genitor son io.  
          LAURA   La Sicilia con l'arme  
    tu provocasti in guerra,  
 580                                   né potrai dir che offende  
    colui che a torto è offeso  
    e da forza oltraggiosa il suo difende.  
    Omai s'imponga il fine  
    alle tante rovine,  
 585                                   ed in quel regno e in questo  
    risplenda, se ti piace,  
    dietro a notte di stragi un sol di pace.  
                  RE                Scrive in marmo un regio petto,  
    s'altri a sdegno il provocò:  
 590                                   "vendicarsi è gran diletto  
    ad un re che far lo può".  
          LAURA   (Misera, e qual m'avanza<sup>62</sup>  
    speme d'uman conforto?  
    Salva il mio bene, oh Amore,  
 595                                   che a me non giunga o prigioniero, o morto.)

#### **SCENA QUINDICESIMA**

OTTAVIO, RE, LAURA, Lesbino

         OTTAVIO   Gran re, se in te può tanto  
    il desio di vendetta,  
    che sol basti a placarlo  
    vittima sanguinosa:  
 600                                   aprimi il sen, prendi il mio sangue e resti  
    sciolto da' lacci indegni  
    un prencipe innocente.

---

<sup>60</sup> vv. 569-587, Bo97: *desunt*.

<sup>61</sup> v. 573, PA, BO, Wi02: *deest*.

<sup>62</sup> vv. 592-595, Bo97: *desunt*

LAURA *A parte.*  
 Ottavio è quello! Oh numi,  
 a che mi riserbate?

605 RE Innocente è Roberto? Ah folle, ah vile,  
 prendi, contempla e poi *Gli dà la lettera.*  
 difendolo, se puoi.<sup>63</sup>

OTTAVIO *Legge la lettera.*  
 “Sicardo in giostra uccisi.  
 Amor su questo lido  
 prigionier mi trattiene.  
 610 Temo della mia vita, in te confido.  
 Se fra dure catene  
 avvien ch’io resti avvinto,  
 tu le squadre raccogli,  
 615 parti, vieni, trionfa, e me disciogli.  
 Roberto di Sicilia.”

RE Or che rispondi?

OTTAVIO Che il difender sé stesso  
 ad ogn’uomo si deve,  
 e, se colpa sia questa, è colpa lieve.

#### SCENA SEDICESIMA

ENRICO, RE, LAURA, DON GIRONE, OTTAVIO, LESBINO

620 ENRICO Signor, propizia sorte  
 il guerrier desiato a te conduce.

RE Io vi ringrazio, oh stelle.

LAURA *A parte.*  
 E come, oh stelle infide,  
 il dolor non m’uccide?

625 DON GIRONE Più non posso  
 sopra il dosso  
 questo peso sostenere:  
 o spogliatemi,  
 o portatemi  
 630 presto, presto da sedere.

RE E non comprendi ancora  
 a chi tu sei davanti?

DON GIRONE A bell’agio, e perché?  
 S’io son davanti a voi,  
 voi siete avanti a me.  
 635

ENRICO Che favellar sprezzante.

RE A chi ragioni olà?  
 Così, dunque, il valore  
 degenera in viltà?

640 DON GIRONE Ad un parlar sì chiaro  
 la vostra signoria non parmi avvezza:  
 se chieggo da sedere, il mio somaro,  
 come c’entra il valor con la stanchezza?

RE E tant’oltre sprezzato  
 645 son io nel proprio soglio?

<sup>63</sup> vv. 607-608, Re84: *desunt*.

Soffrir di più nol voglio.

LAURA *A Ottavio a parte.*  
Le sembianze adorate io non ravviso  
nel cavalier prigioniero.

OTTAVIO *«A Laura a parte.»*

Oh Dio, taci, signora.

RE Ascolta, Enrico:  
650 dentro al castel di Cuma ad Isabella  
il prigion si conduca e, qual conviene,  
ben custodito ei resti. *Parte il re.*

DON GIRONE Dite, signori mia,  
ditemi in cortesia:  
655 che bindoli son questi?

OTTAVIO *A Laura a parte.*  
L'insegne di Roberto  
vestite da costui  
e lo stolido ingegno  
che in favellar dimostra  
660 mi destan nella mente  
un consiglio impensato...  
Laura, il tuo duolo acquieta,  
parti, e spera goder sorte più lieta.  
*A Don Girone.*

LAURA Men vado, a te m'inchino. *«Parte.»*  
665 LESBINO Ed io con essa ancora. *«La segue.»*

DON GIRONE Sì, bocchin di rubino,  
vanne, se ciò t'aggrada, anco in malora.<sup>64</sup>

**SCENA DICIASSETTESIMA**

DON GIRONE, OTTAVIO, ENRICO

DON GIRONE Chi sei?

OTTAVIO Non mi conosci?  
Signor, finger che giova?  
670 Già prigionier ti vedo.

DON GIRONE Rispondi a quel che chiedo.

OTTAVIO Son tuo servo e scudiero.

DON GIRONE *«Indicando Enrico.»*  
E quest'altro chi è?

OTTAVIO Un cavalier del re.

675 DON GIRONE Di che milizia e quale?  
Da sprone o da stivale?

ENRICO Sei prencipe, gli è vero,  
ma ti sovvenga ancora  
che infin sei prigioniero.

680 DON GIRONE Io prencipe? Ne godo,  
ma parmi la gran cosa,  
né mai l'ugual s'intese,  
che se prencipe io sono,  
non m'abbi a ricordar di che paese.

685 ENRICO Di Sicilia.

DON GIRONE Sin qui noi siam d'accordo.

<sup>64</sup> *post v. 667, Re84, MO: aria aggiunta di LAURA «Io non mi so risolvere» (9 vv., cfr. Apparato II).*

Il male è che ci penso,  
né pur me ne ricordo.

690 OTTAVIO Dunque non ti sovviem quando nel bosco,  
dal cignale assalito,  
Ottavio ti difese?

DON GIRONE O questo è il gusto:  
tanto conosco Ottavio  
quanto conobbi Augusto.

OTTAVIO So che a rischio mortale  
ti sottrassi in quel giorno.

695 DON GIRONE Ed io con cento prove  
giurerei che quel dì fui visto altrove.  
Ma basta, non importa  
che nol tenga a memoria:  
ne parlerà l'istoria.

700 OTTAVIO Vide il tutto pur anco il re tuo padre.

DON GIRONE Re mio padre? E di che?  
Di coppe o di danari?  
Di spade o di bastoni?

705 ENRICO Col finger stolidizza  
il tentar d'occultarsi è van pensiero.

OTTAVIO Non si conviene al tuo regal decoro  
con menzogne palesi  
negar te stesso ed irritar costoro.<sup>65</sup>

710 DON GIRONE O via, resti finita,  
e senza disputare  
chi fu mia madre e il genitor chi sia,  
dove i sudditi miei, dove l'entrate  
con altre palazzate.

715 Almen saper vorrei, per non errare,  
che figura ho da fare.

ENRICO Di prencipe soggetto  
ai voleri del re,  
per ordine del quale  
venir tu devi in Cuma.

720 DON GIRONE Vi sarà da magnare?

ENRICO Quanto ti piacerà.

DON GIRONE Da bere e da dormire?

ENRICO Né questo mancherà.

DON GIRONE Chi mi dovrà servire?

725 ENRICO L'istesso tuo scudiere.

DON GIRONE Andiamo, io mi contento. *Partono Enrico e Don Girone.*

OTTAVIO Respira, mio seno,<sup>66</sup>  
da' bando al timor:  
l'orror già vien meno,  
già torna il sereno  
nel cielo d'Amor.

730 Respira, mio seno,  
da' bando al timor.<sup>67</sup> *Parte.*

<sup>65</sup> *post* v. 708, Bo97: aria aggiunta di OTTAVIO «Calme cerca, e non procelle» (9 vv., cfr. Apparato III).

<sup>66</sup> vv. 727-733, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: aria «Respira, mio seno» (cantata in Fi81a-b, BO, Re84, Wi02 da OTTAVIO; in PA da ENRICO; in MO da OTTAVIO e ENRICO *a due*) ] Bo97: aria di DON GIRONE «Basta vivere. | Non importa» (11 vv., cfr. Apparato III).

<sup>67</sup> *post* v. 733, Wi02: indicazione: «Ballo di Guardie».

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

*Giardino regale dentro il castello di Cuma.*

ROBERTO *solo*

735 ROBERTO Oh d'april pompe ingemmate,  
a ragion sì vergognose,  
di rossor coprite il sen,  
che più vaghe e più pregiate  
son le porpore e le rose  
su le labbra del mio ben.

740 Rubi al sol Narciso i rai,<sup>68</sup>  
e dall'alba rugiadosa  
prenda il giglio il suo candor,  
che del par più bianca assai,  
più vermiglia e più vezzosa  
745 ha la guancia il mio tesor.

### SCENA SECONDA

ROBERTO, ISABELLA

ROBERTO (Ecco Isabella.)<sup>69</sup>  
ISABELLA (Ecco il novel mio foco.)  
ROBERTO Principessa, -  
ISABELLA Che chiedi?  
ROBERTO - qual mio celeste nume<sup>70</sup>  
750 a te i miei voti appendo,  
e dei tanti favori  
quelle grazie che posso almen ti rendo.  
Di tua regal pietade  
queste spoglie fur dono,  
onde a ragion mi pregio,  
755 qualunque sia, che d'Isabella io sono.  
ISABELLA Poco finor ti diedi;  
anzi, perché tu viva  
con sicurtà maggiore,  
del mio cortese affetto,<sup>71</sup>  
760 del paterno retaggio a me dovuto  
la cura a te commetto.  
ROBERTO Ad un straniero ignoto  
carico così degno!  
ISABELLA Palesami chi sei.

<sup>68</sup> vv. 740-745, Bo97, MO: *desunt* (seconda strofa «Rubi al sol Narciso i rai» dell'aria di ROBERTO «Oh d'april pompe ingemmate»).

<sup>69</sup> v. 746, Bo97: verso posto a fine della prima scena.

<sup>70</sup> vv. 748-751, Bo97: *desunt*.

<sup>71</sup> v. 759, Re84: *deest*.

765 ROBERTO La mia patria fu Roma,  
il mio nome è Delmiro.  
Basti intender sol questo,  
né mi chieder di più che oscuro è il resto.

770 ISABELLA Stiasi pur tra l'ombre avvolto<sup>72</sup>  
lo splendor di tua fortuna,  
non per questo il sol del volto  
perderà scintilla alcuna.

ROBERTO Delmiro, ascolta.

775 ISABELLA Ogni tuo cenno osservo.  
So che nobil donzella  
per tua cagion si muore,  
tu disponi a sanarla,  
che il dolor di sue piaghe è mio dolore.  
Langue nel sen trafitta  
la vergognosa amante,  
780 e mentre ell'arde, oh Dio,  
nell'incendio medesmo ardo ancor io. *«Parte.»*

### SCENA TERZA

ROBERTO *solo*

ROBERTO D'un crin lusinghiero<sup>73</sup>  
già sei prigioniero:  
sta' saldo, oh mio cor.  
785 Gradita alterezza,  
che dolce accarezza,  
ti prese in amor.  
D'un crin lusinghiero  
già sei prigioniero:  
790 sta' saldo, oh mio cor.

Spezzar le catene  
del primo mio bene  
difficil sarà:  
a un laccio dorato  
795 mi tiene legato  
celeste beltà.  
Spezzar le catene  
del primo mio bene  
difficil sarà. *«Parte.»*

<sup>72</sup> vv. 769-772, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: aria di ISABELLA «Stiasi pur tra l'ombre avvolto» ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Splendori adorati» (9 vv., cfr. Apparato II).

<sup>73</sup> vv. 782-799, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ROBERTO «D'un crin lusinghiero» ] Re84, MO: aria di ROBERTO «Mio cor, sei prigioniero» (7 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di ROBERTO «D'un bel crin nel carcer d'oro» (9 vv., cfr. Apparato III).



## SCENA QUARTA

LAURA, ISABELLA

- 800 LAURA Pur vegg'io che sereno  
riede il sol de' tuoi lumi.  
ISABELLA Le lagrime fur poche<sup>74</sup>  
alla perdita grande,  
ma, se in tenero petto un cuor di donna<sup>75</sup>  
805 altro far deve acciò più noto e chiaro  
si renda il mio cordoglio,  
ben il farò, se dagli Elisi regni<sup>76</sup>  
fia che ritorni del fratello estinto  
l'alma invan sospirata, e a me l'insegni.  
810 LAURA Questa nobil pietade  
serba ad uso migliore:  
Sicardo alfin già cadde,  
e dal beato albergo  
dell'ombre morte al primo aspetto umano  
815 col flebil pianto il richiamarlo è vano.  
ISABELLA Ciò che tu mi consigli  
la ragion nol consente,  
la natura l'aborre.  
LAURA Sicardo oprò vivendo  
820 da fratello crudele.  
ISABELLA Ah che purtroppo  
la pena d'ogni error pagò morendo.<sup>77</sup>

## SCENA QUINTA

FLORA, ISABELLA, LAURA

- FLORA Allegrezza, allegrezza:  
diasi tregua al dolor, bando alle pene.<sup>78</sup>  
825 O qual grata novella,<sup>79</sup>  
signora, oggi ti reco.  
ISABELLA Come goder poss'io,  
se l'alma, al male avvezza,  
né pur conosce il bene.  
830 FLORA Allegrezza, allegrezza:  
diasi tregua al dolor, bando alle pene.  
ISABELLA Non mi tener sospesa,

<sup>74</sup> vv. 802-809: Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: recitativo di ISABELLA «Le lagrime fur poche» ] Re84, MO: recitativo di ISABELLA «Ride qual tra le nubi» (3 vv., cfr. Apparato II).

<sup>75</sup> vv. 804-818, Bo97: *desunt*.

<sup>76</sup> Si riferisce all'oltretomba della mitologia classica: i Campi Elisi o Eliseo. Cfr. *Enciclopedia online Treccani*, online all'indirizzo: <www.treccani.it>.

<sup>77</sup> *post* v. 822, Bo97: aria aggiunta di ISABELLA «Vorrei sdegno e vendetta» (6 v., cfr. Apparato II).

<sup>78</sup> vv. 823-824, Wi02: versi inglobati in una nuova aria cantata da FLORA «Allegrezza, allegrezza» (6 vv, cfr. Apparato IV).

<sup>79</sup> vv. 825-831, Bo97: *desunt*.

parla, oh Flora, di' tosto:  
 quale avviso mi porti?  
 835 FLORA Attendi e sentirai.  
 Quei che il fratel t'uccise  
 qui prigionier sen viene.  
 ISABELLA O Ciel, che ascolto?  
 FLORA L'omicida dispietato<sup>80</sup>  
 840 finalmente si trovò;  
 già rimane incatenato  
 chi di vita lo privò.  
 ISABELLA Oh giorno avventuroso.  
 Principessa, partiamo.  
 845 LAURA Ritorno al genitore.<sup>81</sup> *Partono Laura e Isabella.*

### SCENA SESTA

ISABELLA *sola*

ISABELLA Cara sorte, alfin tua sfera  
 men severa a me girò,  
 se con vittima di sangue  
 il furor del sen che langue  
 850 vendicata io placherò.  
 Cara sorte, alfin tua sfera  
 men severa a me girò.  
 Già per te, mio cuor dolente,<sup>82</sup>  
 più ridente il ciel si fa,  
 855 se lo sdegno che m'infetta  
 col piacer della vendetta  
 questo sen raddolcirà.  
 Già per te, mio cuor dolente,  
 più ridente il ciel si fa. *Parte.*

<sup>80</sup> vv. 839-842, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: aria di FLORA «L'omicida dispietato» ] Re84, MO: aria di FLORA «Finalmente ha ceppi in seno» (4 vv., cfr. Apparato II).

<sup>81</sup> *post* v. 845, MO: aria aggiunta di ISABELLA «Sovra l'ali de la speme» (7 vv., cfr. Apparato II).

<sup>82</sup> vv. 853-859, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *desunt* (seconda strofa «Già per te, mio cuor dolente» dell'aria di ISABELLA «Cara sorte, alfin tua sfera»).

## SCENA SETTIMA

*Appartamenti d'Isabella in Cuma.*

LESBINO *solo*

860           LESBINO           Non siegua il cieco dio chi vuol contenti:<sup>83</sup>  
nel regno incostante  
d'un nume volante  
son gioie gradite  
legami e ferite,  
865                               sospiri e tormenti.  
Non siegua il cieco dio chi vuol contenti.  
Non sperì di goder chi segue Amore:<sup>84</sup>  
ministro d'affanno  
Cupido tiranno  
870                               con dolce saetta  
corrompe ed infetta  
la pace d'un cuore.  
Non sperì di goder chi segue Amore.

## SCENA OTTAVA

ROBERTO, LESBINO

ROBERTO   Lesbino.  
LESBINO           Oh Ciel, che miro?  
875                               Del prencipe Roberto  
non è questo il sembante?  
ROBERTO   In me certo ravvisi  
un fido sì, ma sventurato amante.  
LESBINO   E qual folle consiglio<sup>85</sup>  
880                               in Cuma ti ritiene?  
ROBERTO   La pietà d'Isabella  
sconosciuto m'accolse.  
LESBINO   Al tuo mortal periglio, almen più saggio,  
con la fuga provvedi.  
885                               ROBERTO   La mia sembianza ignota  
dal timor m'assicura.  
LESBINO   Dietro a cieca speranza  
cieco il desio ti guida.  
ROBERTO   Perché non sperì invano Amor m'affida,  
890                               ed or che m'è palese,  
come per mia fortuna  
altri de' lacci miei cinto rimane,  
io con immobil cuore  
aspetterò che porga  
895                               dolce soccorso al mio tormento Amore.  
LESBINO   E se l'error si scuopre?<sup>86</sup>

<sup>83</sup> vv. 860-873, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: aria di LESBINO «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti» ] Bo97: aria di LESBINO «Amor dice che tenera» (6 vv., cfr. Apparato II).

<sup>84</sup> vv. 867-873, MO: *desunt* (seconda strofa «Non sperì di goder chi segue Amore» dell'aria di LESBINO «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»).

<sup>85</sup> vv. 879-886, Bo97: *desunt*.

<sup>86</sup> vv. 896-907, Bo97: *desunt*.

ROBERTO All'amoroso zelo  
 d'un amator sì fido  
 non sia che manchi la pietà del Cielo.  
 900 LESBINO Chissà che il Ciel non voglia  
 l'ultima tua rovina.  
 ROBERTO Allor degli astri suoi s'adempia pure  
 l'ostinato desire,  
 ch'io fra tante sventure  
 905 per esempio di fé saprò morire.  
 LESBINO Dunque così risolvi?  
 ROBERTO Tanto il mio cuor dispone.  
 LESBINO Di sì nobil costanza  
 la certezza gradita  
 910 volando a Laura io porto. *«Parte.»*  
 ROBERTO Soggiugni alla mia vita  
 che il restar, che il partir m'è pena uguale.  
 E sappia il mio tesoro  
 che dappresso e da lunge  
 915 lieto morrò, se per amarla io moro.  
  
 Oh quanto è soave<sup>87</sup>  
 morir per chi s'ama:  
 l'amante costante  
 che i lacci ha nel cuore,  
 920 in prova d'amore  
 la morte sol brama.  
 Oh quanto è soave  
 morir per chi s'ama.

### SCENA NONA

ISABELLA, ROBERTO

925 ISABELLA Delmiro, ancor non giunse  
 il barbaro omicida, ed io non veggio  
 vendicato il mio sangue;  
 tu l'avviso felice<sup>88</sup>  
 di sua prigion sentisti?  
 930 ROBERTO A bastanza compresi  
 come in un breve istante  
 posson gli astri del ciel cangiar sembiante.  
 ISABELLA Ma le mie stelle avverse  
 per me con lieto volto  
 935 splendor non mai sapranno,  
 che sol per tormentarmi  
 gli astri erranti del ciel fermi si stanno.  
 ROBERTO Non è forse la sorte  
 qual te la fai crudele.  
 940 ISABELLA Tormentosi son troppo i casi miei,<sup>89</sup>  
 troppo è lontana ai nembi miei la calma:

<sup>87</sup> vv. 916-923, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: aria di ROBERTO «Oh quanto è soave» ] Re84, MO: aria di ROBERTO «Vaghe luci, io vo' languire» (rispettivamente 8 vv. e 4 vv., cfr. Apparato II).

<sup>88</sup> vv. 927-936, Bo97: *desunt*.

<sup>89</sup> vv. 939-945, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: recitativo di ISABELLA «Tormentosi son troppo i casi miei» ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Ah, che troppo son fieri al mio seno» (6 vv., cfr. Apparato II).

nel volger d'un momento  
perdo il fratello e l'anima,  
e con doppio martoro,  
mentre sdegno ed amor m'infiama il petto,  
945 l'un nemico aborrisco e l'altro adoro.

ROBERTO (A me finger conviene  
non intender costei.)

ISABELLA (Oh Dio, parlar non posso,  
e le fiamme del cuor scoprir vorrei.)

950 ISABELLA Parlate, -  
ROBERTO Tacete, -

*a due* - pensieri amorosi,  
se i vostri riposi  
tradir non volete.  
Pensieri amorosi, - <sup>90</sup>

955 ISABELLA - parlate.  
ROBERTO - tacete.

ISABELLA Scoprite il martire -  
ROBERTO Celate l'ardore -  
*a due* - che il nume d'amore  
vi sforza a soffrire  
960 fra lacci penosi.

ROBERTO Tacete, -  
ISABELLA Parlate, -  
*a due* - pensieri amorosi.

### SCENA DECIMA

OTTAVIO, ROBERTO, ENRICO, DON GIRONE, ISABELLA

OTTAVIO *A Roberto «a parte».*  
Tu qui, signore, e come?

ROBERTO *A Ottavio «a parte».*  
Taci, non mi scoprire.

ENRICO *A Don Girone.*  
965 La principessa è questa.

DON GIRONE Io l'ho ben caro.

OTTAVIO Perché non le favelli?

DON GIRONE Parli vosignoria,  
che sa meglio di me quel ch'io mi sia.  
*«Ottavio non favella.»*  
Tu non fiati, canaglia?

970 Dite: da quando in qua  
son fatto il podestà di Sinigaglia?  
Ma per far come devo il fatto mio,  
già che tace costui, parlar vogl'io.

<sup>90</sup> vv. 954-955, Bo97: *desunt* (ultimi due versi della prima strofa del duetto di ISABELLA e ROBERTO «Parlate - | Tacete -»).

Occhi belli, se bramate  
por quest'alma in servitù,  
basta sol che zimbellate  
due momenti e poi non più.<sup>91</sup>

ISABELLA Perfido, dispietato,  
così dunque presumi  
render vano il mio sdegno,  
e del mio sangue asperso  
senza timor di pena ardisci, e tenti  
raddoppiar nei tuoi scherzi i miei tormenti?

DON GIRONE *«A Ottavio.»*  
Scudiere, a chi dic'ella?

OTTAVIO Teco, signor, favella.

DON GIRONE A me così severa?

ISABELLA A te, mostro inumano.

DON GIRONE *«A Ottavio.»*  
Se le parlavi tu questo non era.

ENRICO È forza compatirla:  
l'uccidesti un fratello.

DON GIRONE Un fratello le uccisi?

ROBERTO Del seguito ne sono  
manifeste le prove.

DON GIRONE *«Ad Ottavio, indicando Roberto.»*  
Come c'entra costui?

ENRICO È noto ancora a lui.

DON GIRONE Ditemi almen fra tutti: e quando, e dove?

OTTAVIO In giostra.

DON GIRONE In giostra? Orsù,  
siasi ver quel che fu, saper mi basta  
che a colpa sì leggiera  
per ragion non si deve  
né forza, né galera.

ISABELLA Ah, cuor vile e negletto,  
principe affatto indegno  
del titolo di grande.

DON GIRONE Or se principe io sono,  
e tu negar nol puoi,  
perché trattar mi vuoi  
con maniera sì brutta ed arrogante,  
come fossi un birbante?

ISABELLA Tu principe?

DON GIRONE Sì bene.  
Principe di...

OTTAVIO [Di] Sicilia.

DON GIRONE *«Ad Ottavio.»<sup>92</sup>*  
A tempo, in tua buonora  
tu me l'hai ricordato,  
che in quanto a me, per ora,

<sup>91</sup> *post* v. 977, Wi02: seconda strofa (aggiunta e segnalata tra virgolette) «Svolazzando dolcemente» dell'aria di DON GIRONE «Occhi belli, se bramate» (4 vv., cfr. Apparato IV).

<sup>92</sup> Didascalia tratta da Bo97.

1015                    ISABELLA      quel nome di Sicilia era scappato.  
Tu prencipe? Tu grande? Ah no, codardo,  
frena l'audace lingua,  
che le bassezze tue ti fan bugiaro.

1020                    DON GIRONE      Mi rassembri ben tu la mia cavezza,<sup>93</sup>  
un tantin mal creata e peggio avvezza.  
Ottavio, a me rispondi:  
non son io quel Roberto  
prencipe di Sicilia  
che un dì, seguendo l'orme

1025    d'un terribil cignale,  
la bestia maladetta  
a me si rivoltò?  
Quel che poi ne seguisse io non lo so!

1030                    OTTAVIO      Presso a mortal periglio  
stiè la tua vita in forse,  
ed io non men tra gli altri ebbi l'onore  
d'esserti difensore.

1035                    DON GIRONE      *Ad Isabella.*<sup>94</sup>  
Or guarda se gli è vero:  
lo scudiere il conferma  
e lo dico pur io che allor non v'ero.

1040                    ISABELLA      Perdo la sofferenza.  
Delmiro io parto; alla tua nobil fede  
il prigionier consegno  
e, già che la fortuna

1045    gli diè regio natale,  
tu servirlo procura  
qual più conviensi al grado suo regale. *(Parte con Enrico.)*

ROBERTO      Su la mia fé prometto  
con giuramento espresso  
di custodir Roberto  
quanto farei me stesso.

*SCENA UNDICESIMA*

DON GIRONE, ROBERTO, OTTAVIO, «Guardie»

1050

DON GIRONE      Dove son le mie stanze?  
ROBERTO      Son queste a noi vicine.  
DON GIRONE      E quel letto, che vedo  
                         morbido e spiumacciato,  
                         per chi sta preparato?  
OTTAVIO      Per te, qualor t'aggrada  
                         prender grato riposo.

1055

DON GIRONE      O piume beate,  
                         l'intere giornate  
                         con voi passerò;  
                         se il sonno m'inganna,  
                         la ninna, la nanna  
                         dormendo farò.

<sup>93</sup> Si tratta di una striscia di cuoio stretta al muso o alle corna di un animale per condurlo a mano o legarlo. Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* cit. (prima edizione), p. 167. *Online* all'indirizzo: <[www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it)>.

<sup>94</sup> Didascalia tratta da Bo97.

1060 ROBERTO Se il disagio sofferto  
a riposar t'invita,  
ben tosto partiremo.

DON GIRONE Dormirei volentieri,  
ma tu, bestia da giogo,  
1065 dimmi se gli è dovere  
mandarmi a letto, e non parlar di bere.

ROBERTO Da ber non mi chiedesti.

DON GIRONE Le persone discrete  
argomentar ben sanno  
1070 che dove è la stanchezza è ancor la sete.

ROBERTO Ammenderò l'errore.

DON GIRONE A riposar men vado; intanto il cuoco  
metta all'ordin da cena,  
che quando ho da magnare io dormo poco. *«Parte.»*

1075 ROBERTO Il tutto eseguirò.  
E voi, guardie, partite  
dietro l'usata scorta  
del regio albergo a custodir la porta. *«Partono le guardie.»*

### SCENA DODICESIMA

ROBERTO, OTTAVIO

1080 ROBERTO Fra la tema e la speranza<sup>95</sup>  
si confonde il mio pensiero,  
né può dir se vincerà  
l'empietà del Ciel severo,  
o il valor di sua costanza.

1085 Si confonde il mio pensiero  
fra la tema e la speranza.<sup>96</sup>

OTTAVIO Roberto, al Ciel tu devi  
e libertade e vita,  
mentre con dolce frode  
t'invola alla prigione  
1090 ed al rigor dei lacci  
preparati al tuo piede altri s'oppono.

ROBERTO Ma tu, come qui sei?

OTTAVIO Al prencipe Odoardo<sup>97</sup>  
drittamente n'andava,  
1095 allor che, circondato  
dalle genti nemiche,  
prigion rimasi, e per maggior cordoglio  
congiurando ancor essa,  
mi scopri tuo messaggio  
1100 la mia sventura e la tua carta istessa.  
Giunto a' piedi regali  
non men per altra via  
giunse il funesto avviso

<sup>95</sup> vv. 1079-1085, MO, Bo97: *desunt* (aria di ROBERTO «Fra la tema e la speranza»).

<sup>96</sup> *post* v. 1085, Wi02: strofa (aggiunta e segnalata tra virgolette) «Or confido, ed or pavento» dell'aria di ROBERTO «Fra la tema e la speranza» (4 vv., cfr. Apparato IV).

<sup>97</sup> vv. 1093-1113, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: recitativo di OTTAVIO «Al prencipe Odoardo» ] Bo97: recitativo di OTTAVIO «Vado al prence Odoardo» (11 vv., cfr. Apparato III).



1105 della tua prigionia;  
ma, nel veder ben tosto  
ch'altri dei ceppi tuoi portava il peso,  
di secondar mi piacque  
l'inganno inaspettato, e in guisa tale  
persuasi il balordo,  
1110 che il povero animale  
s'indusse a darmi fede,  
ed in sua mente il vero  
prencipe di Sicilia esser si crede.

1115 ROBERTO A un lampo splendente <sup>98 99</sup>  
del sol rilucente  
non mai crederò:  
già il polo mostrò  
turbato il suo velo,  
né basta un raggio a far sereno il cielo.

1120 Il riso d'un fiore  
promette al mio cuore  
che april spunterà,  
ma il verno dirà  
con lingua di fuoco

1125 ch'a portar primavera un fiore è poco. *«Partono.»*

**SCENA TREDICESIMA**<sup>100</sup>

*Sala regia nel castello di Cuma.*  
RE, ENRICO

RE Pur son fatto a Giove uguale,  
bench'io sembri un re terreno:  
per volarne agli astri in seno  
la fortuna a me diè l'ale.

1130 Bench'io sembri un re terreno,  
pur son fatto a Giove uguale.

Che dice il prigioniero?

1135 ENRICO Mal parla, mal risponde,  
e nel basso costume  
l'alto splendor dei suoi natali asconde.

RE Crede dover morire?

ENRICO Né per pensiero il teme.

RE Desia la libertade?

ENRICO Anzi ridente  
gode nei suoi legami.

RE Oh quanto è folle.

1140 ENRICO Mostra di stolidizza  
aver la mente ingombra:  
or s'indura, or si piega,  
contradice ai suoi detti,

<sup>98</sup> vv. 1114-1119, Bo97: *desunt* (prima strofa dell'aria di ROBERTO «A un lampo splendente»).

<sup>99</sup> vv. 1114-1125, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ROBERTO «A un lampo splendente» ] Bo97: prima strofa *deest* ] Re84, MO: aria di ROBERTO «Mai più ai lampi d'un sol guardo» (5 vv., cfr. Apparato II).

<sup>100</sup> vv. 1126-1156, Bo97: scena II.13 interamente cassata.

1145 RE e quel tanto che afferma or ora il niega.<sup>101</sup>  
 Il finger tal follia  
 forse è prudenza in parte;  
 onde convien guardarlo  
 e deluder così l'arte con l'arte.

1150 Il saper talvolta fingere  
 tra i mortali è gran virtù:  
 è valor di nobil petto  
 ricoprir l'interno affetto,  
 e per vero altrui dipingere  
 quel che ver giammai non fu.

1155 Il saper talvolta fingere  
 tra i mortali è gran virtù. *«Partono.»*

#### SCENA QUATTORDICESIMA

*Camere destinate per carcere a Don Girone.*  
 OTTAVIO, DON GIRONE *per di dentro*

OTTAVIO Dall'arco d'Amore  
 si guardi chi può:  
 quel cuor che per poco  
 1160 scherzò col suo foco,  
 ben tosto brugiando,  
 penando spirò.

Dall'arco d'Amore  
 si guardi chi può.

1165 Lo stral di Cupido<sup>102</sup>  
 quai piaghe non fa!  
 Chi teme l'impero  
 del barbaro arciero  
 non miri un bel volto,  
 1170 ché sciolto vivrà.

Lo stral di Cupido  
 quai piaghe non fa!

DON GIRONE *Dentro.*

Ottavio, e dove sei?  
 Dove da me t'ascondi?  
 Ottavio, ancor non senti?

1175 OTTAVIO Il prencipe mi chiama.  
 Vengo, vengo, signore.

<sup>101</sup> *post v.* 1144, Re84, MO: aria aggiunta di ENRICO «Quanto è vaga l'incostanza» (7 vv., cfr. Apparato II).

<sup>102</sup> vv. 1165-1172, Bo97: *desunt* (seconda strofa dell'aria di OTTAVIO «Dall'arco d'Amore»).

**SCENA QUINDICESIMA**

DON GIRONE, OTTAVIO, ROBERTO

1180 DON GIRONE Che rispondi? A che si pensa?  
Non la vo' più comportare:  
quando chieggio da magnare  
sempre chiusa è la dispensa.  
Che rispondi? A che si pensa?<sup>103</sup>

1185 OTTAVIO La mensa è preparata,  
ma perché giugne or ora  
la donzella regale  
ch'esser deve tua sposa,  
parmi che a te convenga  
soffrir questa dimora.

1190 DON GIRONE O senti, che novella.  
La mia sposa qui giugne?

OTTAVIO Appunto quella.

DON GIRONE Vorrei saper chi sia.

ROBERTO Laura la principessa.

DON GIRONE Dunque Laura sarà la moglie mia.

1195 ROBERTO Il valor del tuo braccio  
in giostra l'acquistò.

DON GIRONE In giostra! E che fec'io?

OTTAVIO Uccidesti Sicardo.

DON GIRONE Adagio a cotal passo.  
È morto affatto, affatto?

1200 OTTAVIO L'anima già spirò.

DON GIRONE «Ad Ottavio.»<sup>104</sup>  
Digli tu che mi scusi,  
che mai più nol farò.  
«A Roberto.»<sup>105</sup>  
La mia consorte è bella?

ROBERTO Sembra fra gli astri un sole.

1205 OTTAVIO Ben tosto la vedrai.

DON GIRONE Venga se vuole.

**SCENA SEDICESIMA**

ROBERTO, LAURA, DON GIRONE, OTTAVIO,

ROBERTO «Guardando Laura.»<sup>106</sup>  
(Pur vedo il mio tesoro.)

LAURA «Guardando Roberto.»<sup>107</sup>  
(Pur miro il sol che in lontananza adoro.)  
Prencipe di Sicilia,  
nume dell'alma mia,  
1210 ad inchinarti io vengo.

---

<sup>103</sup> v. 1182, Bo97: *deest*.

<sup>104</sup> Didascalia tratta da Bo97.

<sup>105</sup> Didascalia tratta da Bo97.

<sup>106</sup> Didascalia tratta da Bo97.

<sup>107</sup> Didascalia tratta da Bo97.

- DON GIRONE (Principio che mi piace.) E chi t'invia?  
 LAURA Amor che in me risiede  
 a venir mi conforta,  
 e la beltà ch'io cerco al piede è scorta.
- 1215 DON GIRONE (Questa è molto più scaltra  
 ed ancor più cortese  
 che non era quell'altra.)  
 Siegui.
- LAURA Dir mi conviene  
 che dell'eccelse prove  
 del tuo braccio guerriero  
 potrà la fama altrove  
 parlar con suono strepitoso e vero,  
 ma che non può giammai  
 ridir del tuo bel volto appieno i rai.
- 1225 ROBERTO Che grande amor.  
 OTTAVIO Che fede.
- ROBERTO (Saggia non men che bella,  
 mentre finge con lui meco favella.)
- DON GIRONE Che mormori, Delmiro?  
 ROBERTO Della nobil donzella  
 1230 contemplo i pregi e la bellezza ammiro.<sup>108</sup>
- DON GIRONE Bando alla meraviglia,  
 che della mia bravura  
 la fama è grande, e va lontan le miglia.  
 Della bellezza poi, tu stessa il vedi,  
 1235 guarda questo sembiante,  
 e la certezza ai lumi tuoi ne chiedi.
- LAURA La beltà del tuo volto  
 purtroppo io vidi, onde il mio cuor ne langue.
- DON GIRONE (Al parlar di costei  
 1240 parmi sentir che mi ribolla il sangue.)  
 Addio sposa gentile,  
 non posso star più saldo<sup>109</sup>  
 se troppo qui dimoro:  
 la vivanda raffredda ed io mi scaldo.  
*«Partono Don Giron e Ottavio.»*

<sup>108</sup> vv. 1230-1231, Bo97: *desunt*. Questo taglio è un errore tipografico. Nella composizione della pagina 49 di Bo97 si sono saltati due versi, ma il *custos* di pagina 48 («Con-») denuncia che il verso successivo non doveva essere quello composto («che de la mia bravura»), ma quello tagliato («contemplo i pregi e la bellezza ammiro») presumibilmente seguito dal verso successivo di DON GIRONE «bando alla meraviglia»).

<sup>109</sup> vv. 1242-1244, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: versi di recitativo di DON GIRONE «non posso star più saldo» ] Wi02: versi di recitativo di DON GIRONE «Il ventre mio richiede» (3 vv., cfr. Apparato IV).

**SCENA DICIASSETTESIMA**

LAURA e ROBERTO

1245	LAURA	Ravvivatevi, oh speranze, <sup>110</sup> prendi lena, afflitto core, che sì fatte stravaganze son miracoli d'Amore.
1250		Se il rigor delle mie stelle naufrogante in mar mi guida, forse un dì tra le procelle troverò calma più fida.
		Roberto, anima mia. <sup>111</sup>
	ROBERTO	Laura, mia vita. <sup>112</sup>
1255	LAURA	Oh qual crudel tormento son costretta a soffrire: mirar tue luci e non poter gioire.
	ROBERTO	Che t'affligge, cuor mio? <sup>113</sup>
1260	LAURA	Temo che nel tuo seno il primo amore, benché d'alta costanza armato ei vada, ai replicati colpi del nemico destino alfin non cada.
	ROBERTO	Roberto un cuor possiede: questo per te riserba, e già tel diede.
	LAURA	Potrai cangiarti.
1265	ROBERTO	Prima nell'immortal soggiorno <sup>114</sup> fia che sorga la notte al par del giorno.
1270		Tu vedrai su l'alta mole <sup>115</sup> fiammeggiar notturno il sole tutto luce di beltà, ma l'ardore del mio core che s'ammorzi è vanità. <sup>116</sup>
	LAURA	A voci sì gradite né pur la tema il mio pensier depone.

<sup>110</sup> vv. 1245-1252, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di LAURA «Ravvivatevi, oh speranze» ] Re84, MO: aria di LAURA «Sù, risorgi, oh mia speranza» (4 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di LAURA «La speme sen riede» (7 vv., cfr. Apparato III).

<sup>111</sup> v. 1253i, Wi02: *deest*.

<sup>112</sup> v. 1253ii, Bo97: *deest*.

<sup>113</sup> v. 1257, Bo97: *deest*.

<sup>114</sup> Con «immortal soggiorno» si riferisce al cielo.

<sup>115</sup> vv. 1267-1272, MO, Bo97: *desunt* (aria di ROBERTO «Tu vedrai su l'alta mole»).

<sup>116</sup> *post* 1272, Wi02: seconda strofa aggiunta («Del cristallo men costante») dell'aria di Roberto «Tu vedrai sull'alta mole» (vv. 1267-1272) (6 vv., cfr. Apparato IV).

**SCENA DICIOTTESIMA**

RE *in disparte*, LAURA, ROBERTO

1275	RE	(Laura qui con Delmiro.)
	ROBERTO	E pur della mia fede ancor paventi, oh cara.
	LAURA	Della tua fé sicura sol mi resta a temer la mia sventura.
1280		Ti veggio, è ver, disciolto, ma so che di fortuna gira la ruota, e rovinosa è molto, se il genitor discuopre che tu Roberto sei.
	RE	(Oh Ciel, che sento?)
1285	ROBERTO	Non può né men pensarlo, se prigionier mi crede.
	LAURA	Deh se il mio ben t'è caro, al periglio t'invola: provvedi alla tua vita e me consola.
1290	ROBERTO	E vuoi che t'abbandoni?
	LAURA	Voglio la tua salute.
	ROBERTO	Mentre il partir m'imponi, già risolvei dentro al notturno orrore, scorto dal raggio di splendente luna, fuggir da questi lidi.
1295	RE	(D'uscirne invan confidi.)
	LAURA	Quindi che far dovrai?
	ROBERTO	Cinto da forti squadre al re tuo genitore ben tosto io tornerò, e di perpetua pace armato il pregherò.
1300		
	LAURA	E se quei non consente?
	ROBERTO	D'incendio e di rovina empirò questo regno.
1305	RE	(O barbaro crudele.)
	ROBERTO	Vedrà mesto il Sebeto <sup>117</sup> cader da fosca nube piogge di strali alle sue rive intorno, e quando il reo destino voglia che vinto io resti, avrò, morendo, almeno sepolcro illustre al mio bel foco in seno.
1310		
	RE	(Fortuna, oh come a tempo la fuga sua compresi: prevenirò la frode, or che l'intesi.) <i>Il Re viene innanzi.</i>
1315		Tu rapirmi lo scettro? Tu privarmi del soglio? Ah traditore.
	ROBERTO	Giammai nol fui.
	RE	Soldati, olà, si cinga
1320		di catene stringenti.

---

<sup>117</sup> vv. 1307-1313, Bo97: *desunt*.

*Roberto è fatto prigioniero.*

1325 LAURA Misera, a che son giunta.  
 RE Nel carcere più vile  
 l'empio da voi si chiuda e, allor che, avvinti  
 al carro adamantino, oltre dell'onde  
 trarran l'umido piè del sol che nasce  
 gli anelanti corsieri,  
 lo saettin gli arcieri. *Parte il Re.*

1330 ROBERTO Bella, rimanti, addio; di mia sciagura  
 con intrepido ciglio il torvo aspetto  
 generosa sostieni, e ti sovvenga  
 che, se il morir per te mi viene in sorte,  
 benché rigida sembri,  
 a innamorato cuor dolce è la morte.<sup>118</sup> *Roberto parte con soldati.*

1335 LAURA Non morir, mio cuore, ancor,<sup>119</sup>  
 se di forte aspiri al vanto,  
 e quest'occhi aperti al pianto<sup>120</sup>  
 siano fonti del dolor.  
 Se di forte aspiri al vanto,  
 non morir, mio cuore, ancor.<sup>121</sup>

### ATTO TERZO

#### SCENA PRIMA

*Campagna amena dintorno a Cuma.*  
 ODOARDO solo

1340 ODOARDO Se l'ardir d'amante cuore<sup>122</sup>  
 tra l'insidie e tra le frodi  
 per tua colpa, Amor, cadè,  
 dolce Amore,  
 stringi tu dell'alma i nodi,  
 ma rallenta i lacci al piè.

1345

1350 Se il valor di un fido amante  
 prigionier tra mille pene,  
 cieco dio, per te si sta,  
 dio volante,  
 rompi tu le sue catene  
 perché torni in libertà.

<sup>118</sup> *post v.* 1333, Re84, MO: aria aggiunta di ROBERTO «Idol mio, men vado a morte» (4 vv. cfr. Apparato II).

<sup>119</sup> vv. 1334-1339, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: aria di LAURA «Non morir, mio cuore, ancor» ] Re84, MO: aria di LAURA «Al rigor d'acerbo fato» (rispettivamente 4 vv. e 8 vv., cfr. Apparato II).

<sup>120</sup> vv. 1336-1339, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: versi aria di LAURA «Non morir, mio cuore, ancor» ] Re84, MO: aria sostituita ] Bo97: 4 versi nuovi (cfr. Apparato III).

<sup>121</sup> *post v.* 1339, Wi02: indicazione: «Ballo di Paggi con nani».

<sup>122</sup> vv. 1340-1345, Bo97: *desunt* (prima strofa dell'aria di ODOARDO «Se l'ardir d'amante cuore»).

## SCENA SECONDA

OTTAVIO, ODOARDO

	OTTAVIO	Che inaspettato incontro. <sup>123</sup>
	ODOARDO	Ottavio, e qual fortuna sì tosto a me t'invia?
1355	OTTAVIO	O sorte incrudelita, <sup>124</sup> a qual dolor mi chiami? Mentre dell'un fratello piango la dubbia vita, l'altro, benché lontano,
1360		al perfido rigor dell'empia sorte, qual vittima innocente, vien da sé stesso ad incontrar la morte.
	ODOARDO	Vive Roberto ancora?
	OTTAVIO	Vive, ma sol per poco.
1365	ODOARDO	E qual fretta immatura <sup>125 126</sup> sforza il barbaro audace nel regio sangue a incrudelir cotanto?
	OTTAVIO	O sia ragione o torto, l'ira del re sdegnato, col nuovo lume il prigionier vuol morto.
1370	ODOARDO	O destin troppo rio.
	OTTAVIO	Prencipe, ascolta, oh Dio: fuggi il terren malfido, senti quel ch'io ragiono, serba te stesso alla vendetta e al trono.
1375	ODOARDO	Partir non posso, e vendicarmi io voglio.
	OTTAVIO	Solo in lido nemico, incauto, e che far vuoi?
	ODOARDO	Tentar la libertade del mio fratello oppresso.
1380	OTTAVIO	Temo nuovi perigli.
	ODOARDO	Invan tu mi sconsigli.
	OTTAVIO	Mentre seguir t'aggrada <sup>127</sup> il giovane desio, io per solinga strada la tua fatal rovina a lagrimar men vo. <i>(Parte.)</i>
1385	ODOARDO	Vanne ti seguirò. <i>Parte Ottavio.</i>

<sup>123</sup> *ante* v. 1352, Re84, MO: recitativo aggiunto di ODOARDO «Dalle sicane arene» e aria aggiunta di ODOARDO «Vendicarmi io vo' d'un empio» (rispettivamente 6 vv. e 7 vv., cfr. Apparato II).

<sup>124</sup> vv. 1355-1362, Bo97: *desunt*.

<sup>125</sup> v. 1365, Wi02: *deest*.

<sup>126</sup> vv. 1365-1367, Bo97: *desunt*.

<sup>127</sup> vv. 1383-1388, Bo97: *desunt*.



1390 No, mio cuor, che non dovrai<sup>128</sup>  
sempremai penar così:  
cangia tempre il cielo instabile,  
ed in grembo al verno labile  
spunta i' maggio che partì.  
1395 No, mio cuor, che non dovrai  
sempremai penar così. *(Parte.)*

*SCENA TERZA*<sup>129</sup>

*Appartamento del Re.*  
RE solo

RE                    La gioia del petto  
parlando mi dice  
ch'io sono felice.  
M'abbonda il diletto,  
1400                  lo provo, lo sento:  
il poter vendicarsi è gran contento.

1405 In placida calma  
tra dolce sereno  
festeggia il mio seno,  
e il riso dell'alma  
m'invita a godere:  
render pago il suo sdegno è un gran piacere.

*SCENA QUARTA*

LAURA, RE

LAURA Mio re, mio genitore.<sup>130</sup>  
 RE Che mi richiedi, oh figlia?  
 1410 LAURA La vita di Roberto.  
 RE Già la sua morte imposi.  
 LAURA Non ancora eseguito è il tuo comando.  
 RE A te, Laura, che giova  
 cangiar coi prieghi al traditore il fato?  
 1415 LAURA S'egli riman svenato  
 seco morir prometto.  
 RE E tanto a lui ti stringe<sup>131</sup>  
 mal consigliato affetto?  
 LAURA Per lui vivo e respiro.  
 RE Ah senso indegno  
 1420 d'un'altra donzella,

<sup>128</sup> vv. 1389-1395, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ODOARDO «No, mio cuor, che non dovrai» ] Re84, MO: aria di ODOARDO «Agl'assalti di dolce speranza» (6 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di OTTAVIO «Deh, concedimi, oh Fortuna» (6 vv., cfr. Apparato III).

<sup>129</sup> vv. 1396-1407, Bo97: scena III.3 interamente cassata.

<sup>130</sup> v. 1408, Bo97: *deest.*

<sup>131</sup> vv. 1417-1421, Bo97: *desunt*.

		prole di regi e destinata al regno. Vo' che mora il fellone.
	LAURA	E sostener con immutabil cuore <sup>132</sup> di mie lusinghe il violento assalto potrai senza cangiarti?
1425	RE	Ho il cuor di smalto.
	LAURA	L'ammollirò col pianto.
	RE	Per sottrarmi all'incanto di due pupille infide, m'accecherà lo sdegno.
1430	LAURA	Empio, inumano, <sup>133</sup> nell'Africa deserta <sup>134</sup> barbaro tu nascesti, e dalle tigri ircane <sup>135</sup> l'alimento prendesti.
1435		Si sveni omai, si sveni l'infelice regnante, mora ad un colpo istesso la figlia supplicante: nel suo petto innocente
1440		vibrin saette acute le tue ferine squadre, si trafigga il mio seno, e veggia il mondo che più non sei né regnator né padre.
1445	RE	(Oh Dio, qual nuova forza <sup>136</sup> dolce nel cuor mi scende, e la tropp'ira ammorza.) A te, paterno amore, questa pietà condono, che padre alfin d'unica figlia io sono.
1450		Laura, vivrà Roberto, se tu lasci d'amarlo.
	LAURA	Spiacemi che non posso.
	RE	A che dunque per lui piangi e mi sgridi? Tu presumi salvarlo e tu l'uccidi?
1455	LAURA	Da interessato dono <sup>137</sup> qual obbligo pretendi, se donando più togli?
	RE	Onor sì vuole.

<sup>132</sup> vv. 1423-1429, Bo97: *desunt*.

<sup>133</sup> vv. 1430-1443, Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: recitativo di LAURA «Empio, inumano | nell'Africa deserta» ] Re8, MO: recitativo di LAURA «Empio inumano, | nell'africane arene», aria di LAURA «Rupi, barbare, rupi gelate» e recitativo di LAURA «Sù, trafiggi il mio seno, e veda il mondo» (rispettivamente 5 vv., 6 vv. e 3 vv., cfr. Apparato II).

<sup>134</sup> vv. 1431-1434, Bo97: *desunt*.

<sup>135</sup> Si riferisce all'Ircania, regione della Persia, nota alla classicità per le sue foreste selvagge pullulanti di tigri. Cfr. *Enciclopedia online Treccani*, online all'indirizzo: <www.treccani.it>.

<sup>136</sup> vv. 1444-1449, Bo97: *desunt*.

<sup>137</sup> vv. 1455-1457<sup>ii</sup>, Bo97: *desunt*.

LAURA Amor non lo consente.  
 RE Del prigioniero a te riman la cura:  
 1460 o lo sprezzi, o l'accogli,  
 tu medesma lo svena e tu lo sciogli.<sup>138</sup>  
 Nel carcere solinga a lui ten vola,  
 i sensi miei gli porta,  
 seco poi ti consiglia.  
 LAURA Oh Dio, son morta.  
 «Parte il Re.»<sup>139</sup>

### SCENA QUINTA

LAURA *sola*

1465 LAURA Di goder luce amorosa,<sup>140</sup>  
 alma mia, spera sì, sì,  
 che il bel sol della costanza,  
 or che l'ombra più s'avanza,  
 porterà sereno il dì.  
 1470 Di goder luce amorosa,  
 alma mia, spera sì, sì.  
  
 Spunterà l'alba del riso  
 forse un giorno, oh cuor, per te.  
 Che l'orror di pene tante  
 fia che sgombri in breve istante  
 lo splendor della mia fé.  
 1475 Spunterà l'alba del riso  
 forse un giorno, oh cuor, per te. «Parte.»

### SCENA SESTA

*Appartamento d'Isabella.*  
 ISABELLA, FLORA

ISABELLA Mia fida, omai non parmi<sup>141</sup> 142  
 1480 tempo di più tacer le fiamme occulte.  
 FLORA Signora, in me confida:  
 narrami la cagion del nuovo ardore.  
 ISABELLA La beltà di Roberto  
 l'anima mi rapì, mi tolse il cuore:  
 1485 col nome di Delmiro il suo bel volto  
 mi rendé prigioniera,  
 ed or che l'idol mio

<sup>138</sup> v. 1461, Bo97: *deest*.

<sup>139</sup> Didascalia tratta da Bo97.

<sup>140</sup> vv. 1465-1478, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di LAURA «Di goder luce amorosa» ] Re84, MO: aria di LAURA «Non disperar, mio cor» (10 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di LAURA «La dolce pace» (vv. 13, cfr. Apparato III).

<sup>141</sup> *ante* v. 1479, BO, Re84, MO: aria aggiunta di FLORA «Gran ministro d'inganni è il dio d'amor» (8 vv., cfr. rispettivamente Apparato I e II).

<sup>142</sup> vv. 1479-1496, Bo97: *desunt*.

langue tra i ceppi avvinto,  
 mentre vivo il desio morto il pavento;  
 senza trovar mai pace,  
 di timor, di pietà morirmi io sento.  
 FLORA Contro il nascente affetto  
 perché chieder non osi  
 alla ragion soccorso?  
 ISABELLA Dove comanda amor, che val ragione?  
 FLORA Forse varrà lo sdegno?  
 ISABELLA Armato di scudo<sup>143</sup>  
 lo sdegno guerriero  
 a me si mostrò,  
 ma, placido e nudo,  
 Amor lusinghier  
 di lui trionfò.  
 FLORA Già che le piaghe interne  
 con la pietosa mano  
 del feritore istesso  
 medicar ti conviene,  
 cara, non più dimora,  
 rompi gli altrui legami,  
 viva Roberto, ed il tuo cuor non mora.  
 ISABELLA Difficile è l'impresa.<sup>144</sup>  
 FLORA A te facil si rende.  
 ISABELLA Ed in che modo?  
 FLORA Per la segreta porta  
 che scende alle tue stanze  
 tu nella chiusa torre  
 soletta te n'andrai:  
 al regal prigioniero  
 scopri l'ardor dell'alma,  
 sciolto teco il conduci,  
 in premio amor gli chiedi,  
 soccorri al tuo destino, e al suo provvedi.  
 ISABELLA Il tutto intesi. Al tuo voler m'appiglio.  
 FLORA Ad eseguir t'appresta.  
 ISABELLA Men vado alla prigione.  
 FLORA Ti sovenga che all'opra  
 prestezza si richiede.  
 ISABELLA Per giugner più veloce  
 mi darà la speranza i vanni al piede.<sup>145</sup> *(Parte.)*

<sup>143</sup> vv. 1497-1502, Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: aria di ISABELLA «Armato di scudo» ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Armato agli assalti» (5 vv., cfr. Apparato II).

<sup>144</sup> vv. 1510-1511, MO: *desunt*.

<sup>145</sup> *post* v. 1527, Bo97: aria aggiunta di ISABELLA «Mi va dicendo» (12 vv., cfr. Apparato III).

### SCENA SETTIMA

FLORA *sola*

	FLORA	Non presuma aver vittoria <sup>146</sup> chi s'oppono al dio d'amor. Due begli occhi che risplendono son due soli che pretendono saettar lampi d'ardor: ogni sguardo alfin si gloria di voler ferito un cor.
1530		
1535		Non presuma aver vittoria chi s'oppono al dio d'amor.
		Tema pur le sue perfidie chi nemico Amore avrà. Chiome d'or che al ciel s'aggirano son catene che sospirano di legar chi sciolto va: mille nodi e mille insidie tesse all'alme la beltà.
1540		
1545		Tema pur le sue perfidie chi nemico Amore avrà. <i>Parte.</i>

### SCENA OTTAVA

*Prigione.*

ROBERTO *solo*

	ROBERTO	Quanto dolci ancor che gravi mi sembrate, duri ceppi, che formate al mio piè nodi soavi.
1550		Quanto dolci ancor che gravi.
		Quanto cari e quanto grati <sup>147</sup> voi mi siete, duri lacci, che strignete al mio piè nodi beati.
1555		Quanto cari e quanto grati.

### SCENA NONA

LAURA, ROBERTO

LAURA Roberto, idolo mio, di tua prigione

---

<sup>146</sup> vv. 1528-1545, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di FLORA «Non presuma aver vittoria» ] Re84, MO: aria di FLORA «Siete barbari a me, dardi d'Amore» (5 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria di FLORA «Gioventù inavveduta» (7 vv., cfr. Apparato III).

<sup>147</sup> vv. 1551-1555, MO, Bo97: *desunt* (seconda strofa «Quanto cari e quanto grati» dell'aria di ROBERTO «Quanto dolci ancor che gravi»).

come il tormento è lieve?  
 ROBERTO Lo sente appena il cuore,  
 mentre per tua cagione ei lo riceve.  
 1560 LAURA T'aggravan le catene?  
 ROBERTO Anzi tal sono a me gradite e care,  
 che se di queste invece<sup>148</sup>  
 regal fortuna alla mia mano offrisse,  
 lo scettro di più regni  
 1565 con sdegno generoso  
 ad essa il renderei,  
 e il rigor dei miei lacci  
 per l'imperio del mondo io non darei.  
 LAURA Né la morte ti duole?  
 1570 ROBERTO Per quel che tocca al non veder più luce,  
 poca perdita fia perdere il sole.  
 LAURA Né la tua vita in pregio  
 più che la morte avrai?  
 ROBERTO Fenice illustre  
 1575 rinascere sul mio rogo ognor vorrei,  
 perché quindi apprendessi<sup>149</sup>  
 che per beltà celeste ed immortale  
 il vivere e il morir m'è gloria uguale.  
 LAURA T'offre il mio genitor salva la vita  
 purché d'amarti io lasci.  
 1580 Or tu che mi consigli?  
 ROBERTO Ah non voler ch'io viva.  
 LAURA E soffrir devo, oh Dio,  
 vederti esanimato?  
 ROBERTO Ah, che, da te sprezzato,  
 1585 con tormento maggior morir debb'io,  
 e se crudeli le saette istesse<sup>150</sup>  
 negheranno svenarmi,  
 perché non sopravviva al morto amore,  
 mi svenerà pietoso il mio dolore.

#### **SCENA DECIMA**

RE, ROBERTO, LAURA

1590 RE Che risolvete voi?  
 ROBERTO Vengano pure  
 gli archi omai destinati  
 per saettarmi il petto,  
 ch'io di morir ben fermo,<sup>151</sup>  
 con intrepido cuor la morte aspetto.  
 1595 RE Tosto forse verranno. A maggior ira

<sup>148</sup> vv. 1562-1566, Bo97: *desunt*.

<sup>149</sup> vv. 1575-1577, Bo97: *desunt*.

<sup>150</sup> vv. 1586-1589, Bo97: *desunt*.

<sup>151</sup> vv. 1593-1594, Bo97: *desunt*.

m'accende il tuo disprezzo.  
 ROBERTO A rimirar con generoso ciglio  
 la faccia de' tormenti ho il guardo avvezzo.  
 RE Non guari andrà che ne vedrem la prova.<sup>152</sup>  
 1600 LAURA Signor, la sua caduta a te che giova?  
 Se Roberto morrà Laura non meno<sup>153</sup>  
 seco morir pretende,  
 e tu vedrai doglioso  
 le quadrella volanti,  
 1605 fatte nel sangue mio vermiglie appieno  
 pria che giungano a lui, passarmi il seno.  
 RE Contro la regia figlia  
 non oserà d'incrudelir giammai  
 sacrilega faretra.  
 LAURA Io da me stessa  
 1610 mi svenerò col ferro.  
 RE Oh Ciel, che sento?  
 LAURA Deh se pietà ti muove  
 delle lagrime mie -  
 RE Non più t'intendo.  
 LAURA - donami il caro amante,  
 permetti almen che viva.  
 1615 RE Mentre che tu non l'ami  
 quanto chiedi otterrai.  
 ROBERTO Bella, non consentir.  
 RE *«A Roberto.»*  
 Dunque morrai.  
 ROBERTO Morrò col nobil vanto  
 d'una regal costanza. *Parte Roberto.*  
 1620 LAURA Ed io col pregio d'immutabil fede  
 a seguirlo m'accingo.<sup>154</sup> *Parte Laura.*  
 RE Or che risolvo? Ah! lasso,  
 se non cedo a tai colpi ho il cuor di sasso.  
 Fan guerra al mio seno<sup>155</sup>  
 1625 clemenza e rigor,  
 né so chi la palma  
 riporti dell'alma  
 «se l'ira o l'amor».<sup>156</sup>  
 Fan guerra al mio seno  
 1630 clemenza e rigor.

<sup>152</sup> «Guari» deriva dal francese antico *guaires* e, associato alla negazione come in questo caso, significa “non molto”. Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* cit. (prima edizione), p. 407. Online all'indirizzo: <[www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it)>.

<sup>153</sup> vv. 1601-1612i, Bo97: *desunt*.

<sup>154</sup> *post* v. 1621, Re84, MO: aria aggiunta di LAURA «S'io credea di penar tanto» (9 vv., cfr. Apparato II).

<sup>155</sup> vv. 1624-1637, Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: aria del RE «Fan guerra al mio seno» ] Bo97: duetto di ROBERTO e LAURA «Segui pur, segui ad amarmi» (6 vv., cfr. Apparato III).

<sup>156</sup> v. 1628, Fi81a-b, Re84: *deest*. Verso recuperato in BO, MO, Wi02: *se l'ira o l'amor* ] PA: *lo sdegno o l'amor*. L'originalità della lezione di BO (MO e Wi02 sono sicuramente più tardi) è attestata anche dal *custos* di p. 57 di Fi81a: «Se», *post* v. 1627.

Voi, ditemi, oh stelle:  
di me che sarà?  
Con l'ira, ch'è armata,  
combatte ostinata  
l'ignuda pietà.  
Voi ditemi, oh stelle:  
di me che sarà? (*Parte.*)

*SCENA UNDICESIMA*

ISABELLA *sola per una porta segreta*

1640

ISABELLA

Nel dolce martire<sup>157</sup>  
del caldo desire  
che porto nel sen,  
più stabil si rende,  
più vago risplende  
di fede il seren.

1645 Nel foco penoso  
che un guardo amoroso  
m'accese nel cuor,  
qual oro in fucina,  
più splende e s'affina  
d'amore il tesor.

1650 Ma nell'orror profondo  
dell'oscura prigione  
il sospirato amante  
e dove a me si cela?  
Oh mio crudel tormento:<sup>158</sup>  
1655 il sol non vedo e le sue fiamme io sento.

*SCENA DODICESIMA*

ISABELLA, ROBERTO

ROBERTO Bella, se a me ten vieni  
per vendar del tuo german la morte,  
ecco il mio petto ignudo:  
sazia tue brame omai,  
1660 spargi a terra il mio sangue,  
che pronto a darlo ed a morir m'avrai.

Usa pur la ferità<sup>159</sup>  
che, il dar morte a un infelice,  
è pietà che non disdice  
all'istessa crudeltà.

ISABELLA Ch'io ferisca quel petto<sup>160</sup>

<sup>157</sup> vv. 1638-1649, Bo97: *desunt* (aria di ISABELLA «Nel dolce martire»).

<sup>158</sup> vv. 1654-1655, Bo97: *desunt*.

<sup>159</sup> vv. 1662-1665, Re84, MO: *desunt* (aria di ROBERTO «Usa pur la ferità»).

<sup>160</sup> vv. 1666-1670, Bo97: *desunt*.



		simolacro gentil d'almo candore? Se questo esser mai deve, prenda il suo strale e lo trafigga Amore.
1670	ROBERTO	Come tanto pietosa?
	ISABELLA	Amor, del giusto sdegno vincitor trionfante, quando venir dovrei mortal nemica mi vuol placata, e mi conduce amante.
1675	ROBERTO	Presso alfin de' miei giorni tu d'amor mi ricerchi?
	ISABELLA	Se la mia nobil fede sarà da te gradita, goder t'aspetta e libertade e vita.
1680	ROBERTO	Dunque per non morire mi fia legge l'amarti?
	ISABELLA	Forse non acconsenti?
	ROBERTO	Già l'alma a Laura io diedi.
	ISABELLA	Nel periglio presente non può Laura giovarti.
1685	ROBERTO	E tu perché del tuo favor mi privi? <sup>161</sup>
	ISABELLA	Mentre ottener ne deva la bramata mercede, pronta m'offrisco all'opra.
1690	ROBERTO	Se per la tua pietà viver m'è dato, della Sicilia il regno in premio a te prometto.
	ISABELLA	Oh me felice.
	ROBERTO	E di regal diadema in aureo soglio, qual mia liberatrice, la nobil fronte incoronar ti voglio.
1695	ISABELLA	Guarda, non mi tradire.
	ROBERTO	Invan paventi.
	ISABELLA	Nella tua regia fede io m'assicuro.
	ROBERTO	Su la mia fé di mantenerlo io giuro. <i>Isabella scioglie a Roberto le catene.</i>
1700	ISABELLA	Sù, disciolte le catene, ceda omai l'empio rigore, e la destra del mio bene stringa sol nodo d'amore.
		Vieni, che al tuo partire <sup>162</sup> libera è omai la strada: io scorta e duce.
1705	ROBERTO	Vanne ove vuoi, ti seguirò, mia luce. <i>Parte Isabella per la medesima porta.</i>

<sup>161</sup> vv. 1686-1689, Bo97: *desunt*.

<sup>162</sup> vv. 1703-1705, Bo97: *desunt*.

**SCENA TREDICESIMA**<sup>163</sup>

ROBERTO solo

ROBERTO                      Rigor di sventura<sup>164</sup>  
non mai temerò:  
qual rupe di smalto,  
di sorte all'assalto  
1710                      costante sarò.  
                                Rigor di sventura  
non mai temerò.

                                Qual perla nell'onde  
mia fede sarà:  
1715                      tra gli urti del mare  
bellezze più rare  
allor prenderà.  
                                Qual perla nell'onde  
mia fede sarà.

*Parte Roberto dietro Isabella.*

**SCENA QUATTORDICESIMA**

*Cortile.*

LESBINO, DON GIRONE *poi*

1720                      LESBINO                      L'arco adopri d'un bel ciglio  
sempre altera la beltà,  
che sicuro dal periglio  
goderò mia verde età.

1725                      Non tanto ardir, no, no,<sup>165 166</sup>  
lasciate il saettar, donne mie vaghe:  
il Cielo decretò  
ch'io portassi lo strale e voi le piaghe.<sup>167</sup>

1730                      DON GIRONE                      Lo scudier non appare,  
il carcerier non trovo;  
fanciulletto garbato,  
hai tu visto Delmiro?

1735                      LESBINO                      Da pesanti ritorte  
Delmiro è circondato,  
e col nascente albore  
del dì che omai tramonta, avrà la morte.

DON GIRONE                      Perché deve morire?

LESBINO                      Vuole il re che non viva  
il prencipe Roberto.

<sup>163</sup> vv. 1706-1719, Bo97: scena III.13 interamente cassata.

<sup>164</sup> vv. 1706-1719, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ROBERTO «Rigor di sventura» ] Re84, MO: aria di ROBERTO «Sugl'insulti di fortuna» (5 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: scena *deest*.

<sup>165</sup> v. 1724, Re84: *deest*.

<sup>166</sup> vv. 1724-1727, Bo97: *desunt* (seconda strofa «Non tanto ardir, no, no» dell'aria di LESBINO «L'arco adopri d'un bel ciglio»).

<sup>167</sup> Evidente metafora sessuale.

1740 DON GIRONE Oh bene, oh bene.  
Roberto morirà?  
LESBINO Morrà, mentre nol vieti  
la celeste Pietà.  
DON GIRONE Se il nuovo prencipato  
m'ha da costar la vita,  
1745 scettro, grandezze, addio:  
sia prencipe chi vuol, non io, non io.  
LESBINO E tu di che paventi?  
DON GIRONE Purché qui non mi manchi  
da magnare e da bere,  
1750 di nulla ho da temere.  
LESBINO Temer forse potresti il mal vicino<sup>168</sup>  
che minaccian le stelle.  
DON GIRONE Non so: di stelle o luna  
non ho paura alcuna.  
1755 LESBINO Io di lontan prevedo  
del forastiero Marte  
l'ira che a noi verrà.  
DON GIRONE Questo Marte che fa?  
LESBINO Di guerra sanguinosa  
1760 apportator si rende.  
DON GIRONE Non più guerra, signor no:  
vada Marte in altra parte,  
o con lui m'adirerò:  
la natura, che non erra,  
1765 vuol che in terra  
ognun viva quanto può.  
Non più guerra, signor no.  
LESBINO Il tuo pensier mi piace.  
Se la guerra non vuoi rimanti in pace. *«Parte.»*

### SCENA QUINDICESIMA

ENRICO, DON GIRONE

1770 ENRICO Per non leggiero affare  
il re di te domanda.  
DON GIRONE Complimenti da banda:  
aspetti ch'ho da fare.  
Che può voler da me?  
1775 ENRICO Forse intender ei vuole  
chi ti vesti quell'armi  
che ieri ti spogliasti.  
DON GIRONE Le vestii da me stesso e tanto basti.  
ENRICO Ti chiederà non meno  
1780 se finora t'è noto  
perché sei prigioniero.  
DON GIRONE Perché ci fui condotto.  
Se più saper vorrà,  
parli col mio scudiere: egli il dirà.

<sup>168</sup> vv. 1751-1752, Fi81a-b, Re84, MO: recitativo di LESBINO «Temer forse potresti il mal vicino» ] PA, BO, Bo97, Wi02: recitativo di LESBINO «Temer forse potresti» (4 vv., cfr. rispettivamente Apparati I, III e IV).

1785                ENRICO      Che scudier, che menzogne  
ancor trovando vai?  
A me tosto rispondi:  
quale è il mestier, che fai?  
Il tuo nome qual è?

1790                DON GIRONE   Il mio nome è Roberto, e faccio il re.  
ENRICO          Tu Roberto ti fingi, onde conviene  
tosto saper chi sei.

                      DON GIRONE   Per me non mi sovviene.

                      ENRICO          Ed hai cervel sì lieve

1795                che l'esser tuo ti scordi?

                      DON GIRONE   Fra cotante dimande  
così strane e scempiate,  
perderia la memoria un Mitridate.<sup>169</sup>

                      ENRICO          Il re pocanzi impose

1800                che a tuo piacer la libertà ti renda.

                      DON GIRONE   Dunque vosignoria  
indugi ancora, e il mio piacere attenda.

Dimmi, pazzo da catena,  
se giammai mi partirò:

1805                qui si beve, qui si magna,  
qui si dorme a pancia piena,  
non occorre dir di no.

Il paese di Cuccagna,  
fuor di stento e fuor di pena,

1810                in prigione io goderò.

Dimmi, pazzo da catena,  
se giammai mi partirò.

Fingendoti Roberto,  
col tuo medesmo inganno

1815                prigionier ti facesti.

                      DON GIRONE   Mi creda il re qual vuole:  
o Roberto o Girone,  
o prencipe o barone.

                      Non servon le parole,

1820                non vale il replicare;  
ci fui messo per forza,  
e per forza non manco: io ci vo' stare.

*Parte Don Girone.*

Felice il mortale  
che stolto si fa:

1825                è sorte beata  
di mente adombrata  
goder nel suo male  
quel ben che non ha.

Felice il mortale  
che stolto si fa. (*Parte.*)

1830

**SCENA SEDICESIMA**<sup>170</sup>

*Giardino delizioso.*

ISABELLA, ROBERTO

- 1835 ISABELLA Nel taciturno orrore<sup>171</sup>  
di queste piante amene  
rimanti, anima mia. Tosto che l'ombra  
giunga a toccar la sommità del cielo,  
vattene al mar vicino;  
colà ritroverai fedel nocchiero  
che in Sicilia ti guidi.  
Parti, ed al tuo partire,  
dolce tesoro dell'anima,  
1840 siano l'aure seconde e i flutti in calma.
- ROBERTO Prima che nasca il giorno  
rapido partirò,  
ma ben tosto farò  
d'Amor su l'ali all'idol mio ritorno.
- 1845 ISABELLA Sovvengati ch'io resto,  
che tu la libertade  
dall'amor mio ricevi,  
che il regno e il cuor mi devi.
- ROBERTO La mia stabil promessa  
1850 non coprirà giammai mendace oblio.
- A due* ISABELLA Mia speranza, mio ben, mia luce, addio.  
ROBERTO Mio conforto, mio sol, mia vita,  
*«Parte Isabella.»*

**SCENA DICIASSETTESIMA**<sup>172</sup>

ROBERTO *solo*

- 1855 ROBERTO Amor, tu che sciogliesti  
di mie catene i nodi  
perché salvo ritorni  
sopra il paterno lido,  
fa' che trovi il cuor mio  
fido il mar, cheto il vento e il Ciel men rio.  
Pur se il mio duol t'è grato,  
1860 stringimi intorno al piè nuova catena,  
ch'io per l'oggetto amato  
languisco in gioia, e il non languir m'è pena.
- 1865 D'un bel sen l'almo candore,<sup>173</sup>  
di due labbra il bel vermiglio,  
vuol che brami il mio dolore,  
vuol che adori il mio periglio.

<sup>170</sup> vv. 1831-1852, Bo97: scena III.16 interamente cassata.

<sup>171</sup> vv. 1831-1840, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: recitativo di ISABELLA «Nel taciturno orrore» ] Re84, MO: aria di ISABELLA «Resta pur su queste sponde» (7 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: scena *deest*.

<sup>172</sup> vv. 1853-1870, Bo97: scena III.17 interamente cassata.

<sup>173</sup> vv. 1863-1870, Fi81a-b, BO, Wi02: aria di ROBERTO «D'un bel sen l'almo candore» ] Re84, MO: aria di ROBERTO «Chi sa perdere il suo bene» (9 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: scena *deest*.

1870 Vaghe luci di zaffiri,  
bionde trecce che son d'oro,  
fan soavi i miei sospiri,  
rendon dolce il mio martoro. *Parte.*

**SCENA DICIOTTESIMA**

OTTAVIO, ODOARDO

	OTTAVIO	Ecco il regal giardino dove tu risolvesti venir notturno e solo.
1875	ODOARDO	Or che del raggio estivo troppo è l'ardor possente, l'animo mi predice che al tramontar del lume il re scender qui deva, dietro i lascivi errori
1880		dell'aura molle, a passeggiar tra' fiori.
	OTTAVIO	Forse avverrà che siegua.
	ODOARDO	Fortuna in questo ai miei disegni arrida.
	OTTAVIO	E che può far la sorte?
1885	ODOARDO	Farà che in breve il re fellone uccida.
	OTTAVIO	O temeraria impresa, o folle ardire.
	ODOARDO	Prima ch'ei veder possa nel mio sangue adempite le tiranniche leggi con mio periglio e con mortal suo danno, vo' che cada il tiranno.
1890	OTTAVIO	Dove, signor, trascorri?
		Frena gl'incauti accenti.
	ODOARDO	Non merta un traditor che tradimenti.
1895		Contro il ciel del regio sdegno <sup>174</sup> un encelado sarò. Qual gigante formidabile, con ardire incontrastabile nuovi monti inalzerò; questo scettro e questo regno
1900		d'improvviso opprimerò. Contro il ciel del regio sdegno un encelado sarò.

<sup>174</sup> vv. 1894-1902, Fi81a-b, PA, BO, Wi02: aria di ODOARDO «Contro il ciel del regio sdegno» ] Re84, MO: aria di ODOARDO «Sono armato alle vendette» (9 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria *deest*.

1905 OTTAVIO Troppo difficil opra  
mal consigliato imprendi:  
vengo «teco» a morir!<sup>175</sup>

ODOARDO Tu il fine attendi.<sup>176</sup> *«Parte.»*

1905<sup>5</sup> OTTAVIO Non fia, chi si vanti<sup>177</sup>  
da nume severo,  
sperar se non pianti:  
d'un cuor prigioniero  
son queste le tempre:  
goder solo un momento e pianger sempre.

1905<sup>10</sup> Mal saggio quel piede  
che siegue il volere  
d'Amor che non vede.  
Non può non cadere  
chi troppo si fida:  
scorta ch'è cieca al precipizio è guida.  
*«Parte Ottavio.»*

### SCENA DICIANNOVESIMA

RE, ODOARDO, ROBERTO *in disparte*

1910 RE Tra due lacci e due ritorte<sup>178</sup>  
sento il cuor che geme avvinto:  
la mia pena è un laberinto  
che mi guida in braccio a morte.  
Se rallenta un nodo Amore,  
Sdegno, armato di furore,  
l'altro allor strigne più forte.  
Sento il cuor che geme avvinto  
tra due lacci e due ritorte.

1915 ODOARDO *In disparte.*  
La vittima pur giunse  
destinata al mio ferro.

<sup>175</sup> *post v.* 1905<sup>i</sup>, Re84: aria aggiunta di OTTAVIO «Mai non speri un cor amante» (8 vv., cfr. Apparato II).

<sup>176</sup> *post v.* 1905<sup>ii</sup>, Fi81a: aria *deest* ] Fi81b, PA, BO, Wi02: aria aggiunta di OTTAVIO «Non fia chi si vanti» ] Re84: aria aggiunta di ODOARDO «Sù, megere empie e severe» (7 vv., cfr. Apparato II) ] MO: aria aggiunta di OTTAVIO «Mai non speri un cor amante» (4 vv., cfr. Apparato II) ] Bo97: aria aggiunta di OTTAVIO «Quanto possa nel mio petto» (9 vv., cfr. Apparato III).

<sup>177</sup> *post v.* 1905<sup>ii</sup>, in Fi81b (a fine libretto con l'indicazione «Queste due ariette [i.e. strofe] vanno in fine della Scena decim'ottava dell'Atto Terzo»), PA, BO e Wi02 segue l'aria di OTTAVIO «Non fia chi si vanti» (12 vv.). In Fi81b l'aria è cantata da ODOARDO, ma, la riattribuisco a OTTAVIO in virtù della lezione delle due partiture e di Wi02 e dal momento che il fratello del principe ha appena finito di cantare un'altra aria, e quella aggiunta ben si adatta per contenuti e stile al servo di Roberto. Offro l'edizione del testo così come appare in Fi81b. Per le specifiche su quest'aggiunta si veda il Capitolo III.

<sup>178</sup> vv. 1906-1914, Bo97: aria *deest* (aria del Re «Tra due lacci e due ritorte»).

ROBERTO *In disparte.*  
Il re venne al giardino.<sup>179</sup>

RE Palesate il mio tormento,  
aure care, aure vezzose,  
1920 col volar tra gigli e rose,<sup>180</sup>  
non tacete un sol momento;  
tra due nodi io son legato,  
per due strali io vo' piagato,  
due voleri al cuor mi sento.

1925 Aure care, aure vezzose,  
palesate il mio tormento.

ODOARDO *Odoardo con uno stile assale il Re.*  
Mora il vil regnatore.<sup>181</sup>  
*Roberto il difende.*

ROBERTO Tu morrai, traditore.<sup>182</sup>

RE Olà soldati, Enrico!  
1930 Presto! Lume! Accorrete!

### SCENA VENTESIMA

ENRICO, RE, ODOARDO, ROBERTO, Soldati *con lume*

ENRICO Pendo dai tuoi comandi.

RE S'imprigioni costui.

ODOARDO (O Ciel troppo severo.)<sup>183</sup>  
*Odoardo è fatto prigioniero.*  
(Già d'ogni mal pavento.)

1935 ROBERTO (Io d'ogni bene in un balen disperò.)  
ODOARDO (Incontro sventurato.)  
ROBERTO (Odoardo qui vedo!)  
ODOARDO (Roberto a me s'oppose!)

ROBERTO (La sorte m'ha schernito.)

1940 ODOARDO (Dal mio stesso fratello io fui tradito.)  
RE (Roberto, un mio nemico,  
mi salva e mi difende?)  
*«A Odoardo.»*

1945 Ma tu, vil parricida,  
qual del mio sangue hai sete?<sup>184 185</sup>  
Palesami chi sei.

ODOARDO (Saziati pur, Fortuna.)  
Il prencipe Odoardo,  
e del re di Sicilia il figlio io sono.  
Per impedir, per vendicar non meno<sup>186</sup>

<sup>179</sup> v. 1917, Bo97: *deest*.

<sup>180</sup> vv. 1920-1926, Bo97: *desunt*.

<sup>181</sup> *ante* v. 1927, PA: verso aggiunto di ODOARDO «A che più tardo ad avventar il colpo?».

<sup>182</sup> *post* v. 1928, PA: recitativo aggiunto di ODOARDO e ROBERTO «O destino esecrando» (4 vv., cfr. Apparato I).

<sup>183</sup> vv. 1933-1935, Bo97: *desunt*.

<sup>184</sup> *post* v. 1944, PA, BO, MO, Wi02: recitativo aggiunto del RE «Dimmi qual reo pensiero» (2vv., cfr. rispettivamente Apparato I, II e IV).

<sup>185</sup> vv. 1944-1946, Bo97: *desunt*.

<sup>186</sup> vv. 1949-1954, Bo97: *desunt*.



1950 del fratello innocente  
la caduta mortale  
sconosciuto qui venni,  
di ferro armai la mano,  
tentai ferir, ma invano.

RE *«A Roberto.»*

1955 E tu, come da' lacci  
libero ti rendesti?

ROBERTO La pietà generosa  
d'una nobil donzella  
mi pose in libertade.

1960 RE Al feritore ignoto  
perché mi sottraesti?

ROBERTO Perché virtù consiglia,  
e vuol ragione ancora,  
che sia con pari affetto  
gradito il padre a chi la figlia adora.

1965 RE Ah non sia ver giammai  
che senza premio resti  
il magnanimo cuore;  
oggi in mezzo agli sdegni ha vinto Amore.

1970 Il prencipe Odoardo,<sup>187</sup>  
per la giusta cagion da cui fu mosso,  
merta grato perdono  
e, quando reo pur sia,  
tale il condanno ed a Roberto il dono.

1975 Laura a me si conduca.  
ROBERTO E che dispone il fato?  
ODOARDO Di tua clemenza al nume  
i giorni miei consacro.

#### ***SCENA VENTUNESIMA***

LAURA, RE, ROBERTO, Odoardo, Enrico, Soldati

1980 LAURA Ad obedirti io vengo. Oh Dio, che miro?  
Sciolto è il mio ben? Respiro.

RE Dal prencipe Roberto  
la vita riconosco.  
Laura, che far poss'io?

1985 LAURA Oprar quanto richiede  
l'obbligo non volgare a te conviene.

RE Sarà premio bastante  
ch'io renda al donator la propria vita?

LAURA Bramar di più non lice.

1990 RE Dunque per sua consorte,  
figlia, donar ti dei,  
che la mia vita istessa e il cuor tu sei.

ROBERTO e LAURA Alma mia, non morire:  
*a due* se vivesti al dolor, vivi al gioire.

1995 RE Vegga in tal dì l'Europa<sup>188</sup>  
che non indegnamente

<sup>187</sup> vv. 1970-1978, Bo97: *desunt*.

<sup>188</sup> vv. 1994-2014, Bo97: *desunt* (vv. 1994-2001 recitativo; vv. 2003-2014 aria *a due* di LAURA e ROBERTO «Beate quell'ore»).

2000 ROBERTO porpora eccelsa il nobil sen mi copre,  
che, se in cuna regale  
nacqui allo scettro, il meritai con l'opre.  
Generoso regnante,  
con troppo gran mercede un picciol dono  
ricompensar pretendi:  
tu ricevi una vita e due ne rendi.  
*Roberto prende Laura per mano.*

2005 LAURA Beate quell'ore,<sup>189</sup>  
felice quel dì  
che l'arco d'Amore  
quest'alma ferì.  
Beate quell'ore,  
felice quel dì.

2010 ROBERTO Son care le pene  
che il cuor sopportò,  
se in dolci catene  
con te m'unirò.  
Son care le pene  
che il cuor sopportò.

#### SCENA VENTIDUESIMA

ISABELLA, ROBERTO, ODOARDO, RE, LAURA, Enrico, Soldati

2015 ISABELLA Così la data fede,  
Roberto, a me tu serbi?  
Fia questo il guiderdon dell'amor mio?  
Ah traditor gradito.

2020 ROBERTO Gradito sì, non traditor, son io.

ISABELLA Dimmi: nell'alta torre  
chi disciolse i tuoi lacci?<sup>190</sup>

ROBERTO La tua destra fu quella.

ISABELLA Chi ti diè libertade?

ROBERTO La pietà d'Isabella.

2025 ISABELLA Non providi al tuo scampo  
guida, legno e nocchiero?<sup>191</sup>

ROBERTO Il provedesti.

ISABELLA A me non promettesti  
della Sicilia il trono?

ROBERTO Il tutto è vero.

2030 ISABELLA Or, se Laura diviene  
tua regina e consorte,  
qual mercede otterrò?

ROBERTO Quella che a te si deve,  
qual mia liberatrice, attendi in breve.  
*«A Odoardo.»*  
Io ch'al nativo impero<sup>192</sup>

<sup>189</sup> vv. 2003-2014, Re84, MO: *desunt* (aria *a due* di LAURA e ROBERTO «Beate quell'ore»).

<sup>190</sup> vv. 2021-2024, Bo97: *desunt*.

<sup>191</sup> v. 2026<sup>i</sup>, Bo97: *deest*.

<sup>192</sup> vv. 2034-2036, Bo97: *desunt*.

2035 per legge di natura  
son destinato erede,  
oggi, oh fratello amato,  
della Sicilia il regno  
libero ti concedo:

2040 tu, del trono paterno  
vanne a calcar le riverite soglie,  
e bellezza sì grande avrai per moglie.  
*«Gli mostra la principessa Isabella.»*<sup>193</sup>

ODOARDO Oh sorte avventurosa.  
Prenderò volentieri  
il diadema e la sposa.

2045 ROBERTO Ecco in tutto adempito<sup>194</sup>  
l'obbligo dei miei detti,  
e tu medesima il sai:  
promisi il regno, è ver, ma il cuor non mai.

2050 ISABELLA Dell'altera fortuna  
che il Cielo a me destina  
paga son io se mi vedrò regina.  
*Odoardo prende per mano Isabella.*

ODOARDO Mio nume, mio tesoro, -  
ISABELLA Mio consorte, mio bene, <sup>-195</sup>  
2055 *a due* - tu sarai mia dolcezza e mio ristoro.  
RE Del Sebeto lo scettro  
a te figlia rimane  
col titolo pregiato  
di regina e di sposa.

2060 Oggi il tuo cuor gioisca<sup>196</sup>  
e con legame eterno<sup>197</sup>  
al sospirato oggetto Amor t'unisca.

LAURA Alma mia, riprendi il giubilo,<sup>198</sup>  
che il seren già ritornò;  
quando apparve il ciel più nubilo,  
scintillante, folgorante  
tosto il sole a me spuntò.  
Alma mia riprendi il giubilo,  
che il seren già ritornò.

2070 RE Per l'imeneo regale<sup>199</sup>  
dell'alme innamorate  
con danze inaspettate  
la mia corte festeggi,

<sup>193</sup> Didascalia tratta da Wi02.

<sup>194</sup> vv. 2046-2049, Bo97: *desunt*.

<sup>195</sup> v. 2054, Bo97: *deest*.

<sup>196</sup> *post* v. 2060, Bo97: anticipo dei vv. 2074-2075.

<sup>197</sup> vv. 2061-2062, Bo97: *desunt*.

<sup>198</sup> vv. 2063-2069, Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: aria di LAURA «Alma mia, riprendi il giubilo» ] MO: aria di LAURA «Fier martir, da me t'involà» (7 vv., cfr. Apparato II).

<sup>199</sup> vv. 2070-2075, Re84, MO, Bo97: *desunt*.

2075 ed al piacer giocondo,  
mentre gode il Sebeto, applauda il mondo.

ROBERTO Amanti, costanti,<sup>200</sup>  
soffrite il martire  
del nume d'Amor,  
che al vero gioire  
fa scorta il dolor.

2080

CORO D'ogn'euro cruccioso<sup>201</sup>  
si sperì la palma,  
che il flutto amoroso  
quando irato più freme, allor si calma.<sup>202</sup>

FINE DEL DRAMA

---

<sup>200</sup> vv. 2076-2084, Re84, Bo97: *desunt* (aria di ROBERTO «Amanti, costanti»).

<sup>201</sup> vv. 2081-2084, MO: *desunt* (coro «D'ogn'euro cruccioso»).

<sup>202</sup> *post* v. 2084, Wi02: indicazione: «Ballo di Giardinieri e Giardiniere».

# Apparati

Varianti tra le fonti del libretto del *Carceriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari

Fonti riferibili al livello testuale fiorentino:

- Fi81a - prima edizione fiorentina del 1681 (esemplari consultati in I-Mb, Rac. Dram. 2263; I-Rn 34.2.B.14.4)
- Fi81b - seconda edizione fiorentina del 1681 (esemplare consultato in I-MOe, 70.G.13.6)
- PA - partitura manoscritta conservata in F-Pn (Vm<sup>4</sup> 9)
- BO - partitura manoscritta conservata in I-Bc (AA.286)

Fonti riferibili al livello testuale reggiano:

- Re84 - edizione di Reggio 1684 (esemplari consultati in I-MOe, 83.B.28.4; I-Rn, 40.9.D.11.4)
- MO - partitura manoscritta conservata in I-Moe (Mus. F. 730)

Fonti riferibili al livello testuale bolognese:

- Bo97 - edizione di Bologna 1697 (esemplari consultati in I-Bu, A. III. Caps. 99.84; I-MOe, 83.E.02.5)

Fonti riferibili al livello testuale viennese:

- Wi02 - edizione di Vienna 1702 (esemplare consultato in I-Bu, Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 5.1.)

## Mutazioni di scena nel paratesto dei libretti

ATTO	Fi81a-b	Re84	Bo97	Wi02
I	<i>Bosco chiuso</i>	<i>Bosco con suo orizzonte</i>	<i>Bosco con veduta di mare e del castello di Cuma in lontananza</i>	<i>Selva</i>
	<i>Campagna deliziosa con la veduta di Cuma</i>	<i>Campagna deliziosa</i>		-
	<i>Camera regale nella corte di Napoli</i>	<i>Stanza regia in Napoli</i>	-	<i>Sala reale</i>
	-	-	<i>Giardino</i>	-
	-	-	<i>Foresta</i>	-
	-	-	<i>Cortil regio</i>	-
II	<i>Giardino regale in Cuma</i>	<i>Giardino Reale in Cuma</i>	<i>Deliziosa nel castello di Cuma</i>	<i>Giardino in Cuma</i>
	<i>Appartamenti d'Isabella</i>	<i>Appartamenti d'Isabella</i>	-	-
	<i>Camere destinate per carcere a Don Girone</i>	<i>Camere ad uso di carcere per Don Girone</i>	<i>Camera con arcova e letto</i>	<i>Camera ed alcova con letto</i>
	<i>Cortile</i>	<i>Cortil regio</i>	-	-
	-	-	<i>Stanze</i>	-
III	<i>Portici ed abitato nella città di Cuma</i> (se ben per errore a suo luogo dice <i>Campagna amena</i> )	<i>Portici ed abitato nella città di Cuma</i>	<i>Ritiro</i>	-
	<i>Prigione di Roberto</i>	<i>Campidoglio con prigione di Roberto</i>	<i>Prigione orrida</i>	<i>Stanza di prigione</i>
	<i>Giardino con archi di cedri</i>	<i>Giardino con archi di cedri</i>	-	-
	-	-	<i>Atrio reale</i>	-

## Varianti nel corpo del testo poetico

### I.1

- ante* v. 1 mutazione scenica  
Fi81a-b, PA, Re84: *Bosco chiuso per ogni parte* ] BO, MO: *deest* ] Bo97: *Bosco con l'as veduta di mare e del castello di Cuma in lontananza* ] Wi02: *Selva*.
- ante* v. 1 personaggi nell'intestazione di scena  
Fi81a-b, PA, Re84: *Roberto armato* ] BO, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Roberto che depone le sue spoglie*.
- post* v. 8 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Si spoglia dell'armi* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

### I.2

- v. 25 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *sovvenga* ] PA: *sovvengo*.
- v. 29 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *sorgon* ] Wi02: *s'ergon*.
- v. 54 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Con la viltà* ] Bo97: *Ne la viltà*.
- vv. 59-60 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *Prendi tu questo foglio, ed in Aversa | vanne con esso al mio regal germano* ] MO: *Prendi tu questo foglio, | vanne in Aversa al mio regal germano* ] Bo97: *Prendi tu questo foglio, ed in Anversa | vanne con esso | al mio regal germano*.
- v. 64 Fi81a-b, Re84, MO, Bo97: *riposa* ] PA, BO, Wi02: *si posa*.

### I.4

- v. 81 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *che a me fu madre* ] PA, Bo97: *che mi fu madre*.
- v. 84 Fi81a-b, Re84, MO, Bo97: *e 'l titol d'illustrissimo marchese* ] PA, BO, Wi02: *oltre il titolo illustre di marchese*.
- v. 86 Fi81a: *daria* ] Fi81b, PA, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *darei*.
- post* v. 87 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Vedendo i arnesi di Roberto*.
- v. 89 Fi81a-b, Re84, PA, BO, MO: *del certo* ] Bo97: *al certo*.
- post* v. 94 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Comincia a vestirsi*.
- post* v. 98 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Don Girone si veste dell'armi* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 110 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *ch'ella vada* ] Re84: *che la vada* ] MO: *che le vada*.
- v. 111 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *dianzi* ] MO: *dimani*.
- v. 112 Fi81a-b, Re84: *so qual giostra* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *so che giostra*.
- v. 113 Fi81a-b, BO, Re84, Bo97, Wi02: *comparirvi* ] PA: *comparir* ] MO: *compartirvi*.
- v. 113 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *questi arnesi* ] Bo97: *quest'arnese*.
- post* v. 114 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte armato* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

### I.5

- ante* v. 115 mutazione scenica  
Fi81a-b, Re84: *Campagna deliziosa con la veduta del castello di Cuma* ] Bo97: *Deliziosa in Cuma* ] PA, BO, MO, Wi02: *deest*.
- ante* v. 115 personaggi nell'intestazione di scena  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *Isabella sola* ] Bo97: *Isabella sola e poi Flora* ] MO: *Isabella*.
- v. 119 Fi81a-b, BO, Wi02: *il sereno* ] PA: *al sereno* ] Re84, MO, Bo97: aria sostituita.

v. 128 Fi81a, PA, BO, Wi02: *giunge* ] Fi81b: *punge* ] Re84, MO, Bo97: aria sostituita.

#### I.6

- v. 141 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *né mirar* ] PA: *rimirar* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 146 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *mi devi* ] BO, Wi02: *mi dei* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 150 Fi81a-b, Re84: *pensier* ] PA, BO, MO, Wi02: *dolor* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 155 Fi81a-b, Re84: *dal regale albergo* ] PA, Wi02: *dalle regie soglie* ] BO, MO: *dalle regia soglie* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 158 Fi81a-b, Re84: *pianto* ] PA, BO, MO, Wi02: *umore* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 172 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *ardir* ] MO: *ardor* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 173 Fi81a-b, BO, Re84, MO Wi02: *all'opre* ] PA: *nell'opre* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 174 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *tanti* ] Re84: *tante* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 187 Fi81a-b, PA, BO, Wi02: *s'innalzi* ] Re84, MO: recitativo sostituito ] Bo97: *l'innalzi*.  
v. 190 Fi81a-b, PA, BO, Wi02: *s'uguaglia* ] Re84, MO: recitativo sostituito ] Bo97: *s'agguaglia*.

#### I.7

- v. 205 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *Occhi, voi* ] Re84, MO: *Occhi miei*.  
v. 206 Fi81a, PA, BO, Re84, Bo97: *dal ciel* ] Fi81b, MO, Wi02: *del ciel*.  
v. 208 Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *o men severi* ] Re84: *e men severi*.  
v. 221 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *tra i boschi* ] Bo97: *tu quivi*.  
v. 222 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Bo97, Wi02: *ti stai* ] BO: *ten stai*.  
v. 232 Fi81a-b, BO, Re84, MO, *avrà* ] PA: *avrà* ] Bo97: recitativo *deest* ] Wi02: *sarà*.  
v. 235 Fi81a-b, Re84: *Se delle mie sventure | parte sentir t'aggrada* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *Se le sventure mie saper ti aggrada* ] MO: *Se delle mie sventure | sentir t'aggrada*.  
v. 240 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *brama* ] MO: *brame*.  
v. 241 Fi81a-b, Re84, MO: *queste rive* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *questi lidi*.  
v. 242 Fi81a-b, Re84, MO: *quinci* ] PA, BO, Wi02: *quivi* ] Bo97: verso *deest*.  
v. 247 Fi81a-b, Re84, MO: *ci trovai* ] PA, BO, Wi02: *vi trovai* ] Bo97: verso *deest*.  
v. 252 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *passo* ] PA: *piede* ] Bo97: verso *deest*.  
v. 253 Fi81a-b, Re84, MO: *di qui* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *quivi*.  
v. 256 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *e il bel tesor* ] Wi02: *e il tesor*.  
*ante* v. 257 didascalia  
Fi81a-b, PA, Re84, MO: *A parte* ] BO, Bo97: *deest* ] Wi02: v. 257 ss. tra parentesi.  
v. 258 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *quel tesor* ] Bo97: *il tesor*.  
v. 264 Fi81a, PA, BO, Wi02: *ricovrar* ] Fi81b, Bo97: *riposar* ] Re84, MO: recitativo *deest*.

#### I.8

- v. 289 Fi81a-b, BO, Re84, MO: *come* ] PA, Wi02: *perché* ] Bo97: verso *deest*.  
v. 293 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *giunse* ] Wi02: *giunge*.  
*ante* v. 298 didascalia  
Fi81a-b, Re84, MO: *A parte* ] PA: *Da sé* ] BO: *deest* ] Bo97, Wi02: v. 298 tra parentesi.  
*ante* v. 301 didascalia  
Fi81a-b, Re84, MO: *A parte* ] PA: *Da sé* ] BO: *deest* ] Bo97, Wi02: v. 301 ss. tra parentesi.  
v. 306 Fi81a-b, Re84, MO: *in campo* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *allora*.  
v. 308 Fi81a-b, Re84, MO: *ratto involossi* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *partì veloce*.

#### I.9

- v. 331 Fi81a-b, PA, BO, Wi02: *afflitta* ] Re84, MO: *mia* ] Bo97: recitativo *deest*.

v. 332 Fi81a-b: *Cara* ] PA, Wi02: *Figlia* ] BO: *Bella* ] Re84, MO: aria sostituita ] Bo97: aria *deest*.

#### I.10

v. 350 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *sol* ] Re84: *cor* ] Bo97: scena sostituita.

v. 359 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *l'entrarci* ] PA: *l'entrare* ] Bo97: scena sostituita.

v. 366 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *mi guidi* ] MO: *mi guida* ] Bo97: scena sostituita.

#### I.11

ante v. 375 mutazione scenica

Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Campagna di Napoli*.

v. 376 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *matassa* ] Bo97: *gavetta*.

post v. 385 didascalia

Fi81a-b, Re84: *Don Girone vuol partire* ] PA: *Vede gente* ] BO, Wi02: *Vuol partire e vede gente* ] MO: *Vuol partir, viede gente* ] Bo97: *deest*.

post v. 386 didascalia

Fi81a-b, Re84: *Don Girone va dall'altra parte* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

post v. 392 didascalia

Fi81a-b, Re84: *Don Girone si nasconde* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

#### I.12

v. 404 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *innanzi* ] Re84: *dinanzi* ] Bo97: recitativo *deest*.

v. 405 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *sarebbe* ] PA: *farebbe* ] Bo97: recitativo *deest*.

v. 412 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *uomo che si sta* ] Bo97, PA: *uom che se ne sta*.

v. 413 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *non muove* ] Bo97: *non mova*.

v. 414<sup>ii</sup> Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *Chi va là, dico* ] Wi02: *Chi va là? Chi va, dico*.

v. 417 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *avea* ] Bo97: *avrei*.

v. 420 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *infin* ] Bo97: *al fin*.

v. 421 Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *s'indura* ] Re84: *s'induca*.

ante v. 425 didascalia

Fi81a-b, BO, Re84: *Enrico s'accosta a Don Girone* ] PA, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Mentre Enrico gli si accosta*.

v. 427 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *per questi gineprai* ] Bo97: *in queste piaggie ombrose*.

ante v. 446 didascalia

Fi81a-b, Re84: *Enrico toglie la spada a Don Girone* ] PA, Bo97: *deest* ] BO: *Enrico mette la mano sopra la spada di Don Girone e dice* ] MO: *Enrico mette la mano sopra la spada di Don Girone* ] Wi02: *Enrico gli leva la spada*.

v. 448 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Dio* ] Bo97: *Ciel*.

post v. 451 didascalia

Fi81a-b, Re84: *Soldati imprigionano Don Girone* ] PA, BO, MO, Wi02: *deest*.

v. 453 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *genia* ] Re84, MO: *zente*.

v. 470 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *rendetemi la spada* ] PA: *rendetemi la mia spada* ] Bo97: recitativo *deest*.

v. 476 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *ben di peggio* ] MO: *bensi di peggio* ] Bo97: verso *deest*.

v. 477 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *squadri* ] MO: *sguardi* ] Bo97: verso *deest*

post v. 479 didascalia

Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Parte*.

v. 480 Fi81a, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *giro* ] Fi81b: *corso* ] Bo97: aria sostituita.

v. 484 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *né la pace* ] PA: *e la pace* ] Bo97: aria sostituita.



## I.13

- ante* v. 487      mutazione scenica  
 Fi81a-b, Re84: *Camera regale nella corte di Napoli* ] PA, BO, MO: *deest* ] Bo97: *Cortile* ] Wi02: *Sala reale*.
- v. 488      Fi81a-b, BO, Wi02: *vi miro* ] PA: *ti miro* ] Re84, MO, Bo97: aria sostituita.
- v. 492      Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *seren* ] Re84: *terren*.
- v. 506      Fi81a-b, Re84, MO: *a Napoli sen venne* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *a Napoli sen venne, e che sovente*.
- v. 527      Fi81a-b, BO, MO, Bo97, Wi02: *sue brame* ] PA, Re84: *tue brame*.

## I.14

- post* v. 555      didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Le dà una lettera* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 581      Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *torto è offeso* ] MO: *torto offeso* ] Bo97: recitativo *deest*.
- ante* v. 588      personaggi  
 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: RE ] PA: *deest*.
- v. 593      Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *speme* ] Re84: *sempre* ] Bo97: recitativo *deest*.

## I.15

- v. 600      Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *aprimi il sen* ] Bo96: *apri 'l mio sen*.
- ante* v. 603      didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *A parte* ] PA, BO, MO: *deest* ] Bo97, Wi02: v. 603 ss. tra parentesi.
- post* v. 606      didascalia  
 Fi81a-b, MO: *Gli dà la lettera* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *deest* ] Re84: *Le dà una lettera*.
- ante* v. 608      didascalia  
 Fi81a-b, BO, MO: *Legge la lettera* ] PA, Bo97: *Legge* ] Re84: verso *deest* ] Wi02: *Ottavio legge*.
- v. 612      Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *dure* ] Re84: *due*.

## I.16

- ante* v. 623      didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *A parte* ] PA, BO, MO: *deest* ] Bo97, Wi02: v. 623 ss. tra parentesi.
- v. 627      Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *sostenere* ] MO: *sostentare*.
- v. 641      Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *parmi* ] Bo97: *parvi*.
- v. 641      Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *parmi* ] Bo97: *parvi*.
- v. 646      Fi81a-b, Re84: *nol voglio* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *non voglio*.
- ante* v. 647      didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *A Ottavio a parte* ] PA, BO, MO: *deest* ] Bo97, Wi02: v. 647 ss. tra parentesi.
- v. 649<sup>i</sup>      Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Dio* ] Bo96: *Ciel*.
- v. 649<sup>ii</sup>      Fi81a-b, Re84, MO: *ascolta, Enrico* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *Enrico, ascolta*.
- v. 650      Fi81a-b, Re84, MO: *dentro al castel di Cuma* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *nel castello di Cuma*.
- v. 651      Fi81a-b, Re84, MO, Wi02: *conviene* ] PA, BO, Bo97: *conviensi*.
- v. 651      Fi81a, PA, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *il prigion* ] Fi81b: *li prigion*.
- post* v. 652      didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Parte il re* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 653      Fi81a-b, PA, BO, Wi02: *signori* ] Re84, MO, Bo97: *signora*.
- v. 655      Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *bindoli son* ] Bo96: *imbrogli sono*.
- ante* v. 656      didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *A Laura a parte* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

- v. 662 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *acquieta* ] Bo97: *acbeta*.  
 ante v. 664 didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *A Don Girone* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

#### I.17

- v. 675 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Di che milizia* ] Bo97: *Di qual milizia*.  
 v. 679 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *infin* ] Bo97: *alfin*.  
 v. 688 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Bo97: *Dunque non ti sovviene quando nel bosco* ] BO: *Dunque non ti sovviene | quando nel chiuso bosco* ] Wi02: *dunque non ti sovviene | quando, chiuso nel bosco*.  
 v. 695 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *cento* ] Wi02: *certe*.  
 v. 696 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *che quel dì* ] Wi02: *che in quel dì*.  
 v. 694 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *sottrassi* ] PA: *sottrasse*.  
 v. 696 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *fui visto* ] PA: *ero ito*.  
 v. 698 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *che nol tenga* ] PA: *ch'io nol tenga* ] Bo97: *che nol tengo*.  
 v. 707 Fi81a-b: *con menzogne palesi* ] PA, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *deest*.  
 v. 708 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *irritar* ] MO: *eritar*.  
 v. 709 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *O via* ] Bo97: *Or via*.  
 v. 726 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *io mi contento* ] Bo97: *io n'ho piacere*.

#### II.1

- ante v. 734 mutazione scenica  
 Fi81a-b, Re84: *Giardino regale dentro il castello di Cuma* ] PA, BO, MO: *deest* ] Bo96: *Delizia nel castello di Cuma* ] Wi02: *Giardino in Cuma*.  
 v. 735 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *vergognose* ] MO: *vezzose*.  
 v. 734 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *ingemmate* ] Bo97: *gemmate*.  
 v. 737 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *pregiate* ] Re84, MO: *legiadre*.  
 v. 745 Fi81a-b, BO, Re84, Wi02: *la guancia* ] PA: *le guancie* ] MO, Bo97: strofa *deest*.

#### II.2

- v. 751 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *quelle grazie che posso almen ti rendo* ] MO: *quelle grazie ti rendo almen ti rendo* ] Bo97: recitativo *deest*.  
 v. 761 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Bo97, Wi02: *commetto* ] BO: *consegno*.  
 v. 768 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *che oscuro è il resto* ] Re84: *ch'è oscuro il resto* ] MO: *ch'oscuro il resto*.  
 v. 769 Fi81a-b, PA, BO: *Stiasi* ] Re84, MO: aria sostituita ] Bo97, Wi02: *Siasi*.  
 v. 776 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *tu disponi* ] Bo97: *ti disponi*.  
 v. 779 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *vergognosa* ] Bo97: *vereconda*.  
 v. 780 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *mentre ell'arde* ] MO: *mentre ch'arde*.  
 v. 781 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *ardo ancor io* ] Bo97: *avvampo anch'io*.

#### II.4

- v. 800 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97: *vegg'io* ] PA, Wi02: *veggio*.  
 v. 801 Fi81a-b, BO, MO, Bo97, Wi02: *riede* ] PA, Re84: *ride*.  
 v. 815 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *col flebil pianto* ] MO: *che flebil pianto* ] Bo97: recitativo *deest*.  
 v. 817 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *la ragion nol consente* ] PA: *la ragion lo consente* ] Bo97: recitativo *deest*.

#### II.5

- v. 826 Fi81a-b, Re84, MO: *signora, oggi ti reco* ] PA: *oggi ti reco, o figlia* ] BO, Wi02: *oggi ti reco, o bella* ] Bo97: verso *deest*.

- v. 828 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *se l'alma, al male avvezza* ] Wi02: *se l'alma avvezza in pene*.
- v. 839 personaggi  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: FLORA ] Wi02: LAURA.
- vv. 843-85 personaggi

Fi81a, PA, BO, Re84, Wi02	MO	Bo97
ISA Oh giorno avventuroso. Principessa, partiamo. LAU Ritorno al genitore.	FLO Oh giorno avventuroso. Principessa, partiamo. ISA Ritorno al genitore.	FLO Oh giorno avventuroso. ISA Principessa, partiamo. LAU Ritorno al genitore.

## II.6

- v. 846 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *tua sfera* ] Re84, MO: *la sfera*.
- v. 849 Fi81a-b, PA, MO, Re84, Bo97: *sen* ] BO, Wi02: *ben*.

## II.7

- ante v. 860 mutazione scenica  
Fi81a-b, Re84: *Appartamenti d'Isabella in Cuma* ] PA, BO, MO: *deest* ] Bo97: *Camera con letto nel castello* ] Wi02: *Camera ed alcova con letto*.

## II.8

- v. 889 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Perché* ] Bo97: *Perch'io*.
- v. 903 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *desire* ] MO: *delire* ] Bo97: recitativo *deest*.

## II.9

- v. 932 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *averse* ] MO: *aveze* ] Bo97: recitativo *deest*.
- v. 935 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *sol* ] MO: *son* ] Bo97: recitativo *deest*.
- v. 949 Fi81a-b, Re84, MO: *fiamme* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *piaghe*.
- vv. 950-962 personaggi

Fi81a, PA, BO, Re84, MO	Bo97	Wi02
ISA Parlate, - ROB Tacete, - a 2 - pensieri amorosi, se i vostri riposi tradir non volete. Pensieri amorosi, - ISA - parlate. ROB - tacete.	«ISA e ROB» a 2 Parlate, - Tacete, - - pensieri amorosi, se i vostri riposi tradir non volete. Pensieri amorosi, - - parlate. - tacete.	ISA ( <i>Da sé</i> ) Parlate, - ROB ( <i>Da sé</i> ) Tacete, - a 3 (sic!) - pensieri amorosi, se i vostri riposi tradir non volete. Pensieri amorosi, - ISA - parlate. ROB - tacete.
ISA Scoprite il martire - ROB Celate l'ardore - a 2 - che il nume d'amore vi sforza a soffrire fra lacci penosi. ROB Tacete, - ISA Parlate, - a due - pensieri amorosi.	Scoprite il martire - Celate l'ardore - - che il nume d'amore vi sforza a soffrire fra lacci penosi. Parlate, &c.	ISA Scoprite il martire - ROB Celate l'ardore - a 2 - che il nume d'amore vi sforza a soffrire fra lacci penosi. ISA Parlate, - ROB Tacete, - - pensieri amorosi.

- vv. 961-962 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: ROBERTO *Tacete* | ISABELLA *Parlate* | a due *pensieri amorosi* ] Wi02: ISABELLA *Parlate* | ROBERTO *Tacete* | *pensieri amorosi* ] Bo97: *A due*.

## II.10

- ante* v. 963 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *A Roberto* ] MO: *deest*.
- ante* v. 965 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84: *A Don Girone* ] MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *A Don Cardone*.
- ante* v. 964 didascalia  
Fi81a-b, BO, Re84, Bo97, Wi02: *A Ottavio* ] PA, MO: *deest*.
- v. 966 personaggi  
Fi81a-b, Re84: OTTAVIO ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: ENRICO.
- v. 976 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *zimbellate* ] Bo97: *mi guardiate*.
- v. 969 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *fiati* ] Bo97: *parli*.
- v. 990 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *un fratello* ] MO: *il fratello*.
- v. 1009 Fi81a-b, PA, BO, MO, Re84, Wi02: *fossi* ] Bo97: *fussi*.
- vv. 997<sup>ii</sup>-998 Fi81a-b, BO, Wi02: *In giostra? Orsù, | siasi ver quel che fu, saper mi basta* ] PA, MO, Re84: *In giostra? Orsù, | saper mi basta* ] Bo97: *In giostra? Orsù, saper mi basta*.
- ante* v. 1012 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Ad Ottavio*.
- ante* v. 1033 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Ad Isabella*.
- v. 1041 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *tu servirlo procura* ] MO: *tu, procura servirlo*.

## II.11

- v. 1048 Fi81a-b, Re84, MO: *a noi vicine* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *ove dimori*.
- v. 1071 Fi81a-b, Re84, MO: *ammenderò* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *emenderò*.
- v. 1073 Fi81a-b, PA, BO, MO, Re84, Bo97: *da cena* ] Wi02: *la cena*.

## II.12

- v. 1092 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Ma tu, come qui sei?* ] Bo97: *E tu, come sei qui?*.
- v. 1103 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: *giunse* ] Bo97: *recitativo deest* ] Wi02: *giunge*.
- v. 1106 Fi81a-b, PA, BO, Wi02: *portava* ] Re84, MO: *porta* ] Bo97: *recitativo deest*.
- v. 1120 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *Il riso* ] PA: *Se il riso*.
- v. 1122 Fi81a-b: *spunterà* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *tornerà* ] Re84, MO: *deest*.

## II.13

- ante* v. 1126 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Sala regia nel castello di Cuma* ] PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest*.
- v. 1128 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: *volarne* ] Bo97: *scena deest* ] Wi02: *volar*.
- v. 1148 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *l'arte con l'arte* ] MO: *arte con arte* ] Bo97: *scena deest*.

## II.14

- ante* v. 1157 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Camere destinate per carcere a Don Girone* ] PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Stanze con appartamenti*.
- ante* v. 1157 personaggi nell'intestazione di scena  
Fi81a-b, PA, Re84, MO: *Ottavio e Don Girone per di dentro* ] BO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Ottavio e Don Cardone* ] Wi02: *Ottavio solo*.
- v. 1161 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *brugiando* ] MO: *bruciando* ] Bo97: *bugiardo*.
- v. 1167 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: *Chi teme* ] Bo97: *strofa deest* ] Wi02: *Mi teme*.

- v. 1170 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: *sciolto* ] Bo97: strofa *deest* ] Wi02: *stolto*.
- ante* v. 1173 didascalia  
Fi81a-b, Re84 MO: *Dentro* ] PA, Bo97: *deest* ] BO, Wi02: *Di dentro*.
- post* v. 1177 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Uscendo*.

## II.15

- v. 1181 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *sempre chiusa è la dispensa* ] Wi02: *sempre è chiusa la dispensa*.
- v. 1184 Fi81a-b: *giugne* ] PA: *giunse* ] BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *giunge*.
- v. 1190 Fi81a-b: *giugne* ] PA: *giunse* ] BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *giunge*.
- v. 1193 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Dunque Laura* ] Bo97: *Laura dunque*.
- ante* v. 1201 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Ad Ottavio*.
- ante* v. 1203 didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *A Roberto*.
- v. 1204 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *un sole* ] Bo97: *il sole*.

## II.16

- ante* v. 1206 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Guardando a Laura*.
- ante* v. 1207 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Guarda a Roberto*.
- ante* v. 1218<sup>ii</sup> Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *A Roberto*.
- v. 1225 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *Che grande amor* ] PA: *Senti che amor*.
- v. 1230 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *pregi* ] Wi02: *fregi*.
- v. 1240 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *ribolla* ] Wi02: *ribolle*.
- v. 1244 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO: *vivanda* ] Bo97: *dimanda* ] Wi02: recitativo sostituito.
- v. 1244 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97: *raffredda* ] MO: *si freda* ] Wi02: recitativo sostituito.

## II.17

- v. 1254 personaggi  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: LAURA ] Bo97: ROBERTO.
- v. 1254 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Ob qual* ] Bo97: *E qual*.
- v. 1263 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *diede* ] MO: *diedi*.
- v. 1266 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *fia che sorga la notte* ] PA: *vedrai sorgere la notte*.
- v. 1268 Fi81a-b, Re84, Wi02: *fiammeggiar notturno il sole* ] PA, BO: *tu vedrai fiammeggiar notturno il sole* ] MO, Bo97: aria *deest*.

## II.18

- v. 1284 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *Roberto sei* ] MO: *Roberto sia*.
- v. 1290 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *E vuoi che t'abbandoni* ] Bo97: *E voi ch'io t'abbandoni*.
- v. 1291 Fi81a-b, Re84, MO: *Voglio* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *Chiedo*.
- v. 1293 Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *orrore* ] Re84: *errore*.
- v. 1296 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Bo97, Wi02: *confidi* ] BO: *presumi*.
- v. 1303 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *quei non consente* ] MO: *qui nol consente*.
- v. 1309 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *rive* ] MO: *ruine* ] Bo97: recitativo *deest*.
- v. 1310 Fi81a-b, Re84, MO: *reo* ] PA, BO, Wi02: *mio* ] Bo97: recitativo *deest*.
- v. 1311 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *che vinto io resti* ] MO: *ch'io vinto resti* ] Bo97: recitativo *deest*.
- v. 1315 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *fuga sua* ] MO: *sua fuga*.
- v. 1316 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *frode* ] Bo97: *fuga*.

- ante* v. 1317 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Il Re viene innanzì* ] PA: *Il Re si fa innanzì* ] BO: *Il Re viene avanti e dice* ] MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 1320 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *di catene stringenti* ] Wi02: *di stringenti catene*.
- post* v. 1320 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Roberto è fatto prigioniero* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- post* v. 1327 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte il Re* ] PA, BO, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Parte*.
- post* v. 1333 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Roberto parte con soldati* ] PA: *Parte* ] BO, MO, Wi02: *deest*.

### III.1

- ante* v. 1340 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Campagna amena dintorno a Cuma* ] PA, BO, Re84, MO: *deest* ] Bo97: *Cortile* ] Wi02: *Selva*.
- v. 1346 Fi81a-b, BO, Re84, MO: *Se il valor di un fido amante* ] PA: *Se il valor d'amante fido* ] Bo97: *Il valor di fido amante* ] Wi02: *Se 'l valor di fido amante*.
- v. 1347 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *tra mille pene* ] Wi02: *di mille pene*.
- v. 1350 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *catene* ] Wi02: *sventure*.
- v. 1351 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *perché torni* ] MO: *poi che torni*.

### III.2

- v. 1365 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *fretta* ] BO: *forza* ] Bo97, Wi02: verso *deest*.
- v. 1382 Fi81a-b, BO, Re84: *sconsigli* ] PA, MO, Bo97, Wi02: *consigli*.
- v. 1384 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *giovane* ] Re84: *giovani* ] Bo97: recitativo *deest*.
- post* v. 1388 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte Ottavio* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 1391 Fi81a-b: *tempre* ] PA, BO, Wi02: *volto* ] Re84, MO, Bo97: aria sostituita.

### III.3

- ante* v. 1396 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Appartamento del Re* ] PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: scena *deest*.

### III.4

- v. 1412 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *Non ancora eseguito è il tuo comando* ] MO: *Non ancor è eseguito il tuo comando*.
- v. 1424 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *lusinghe* ] BO, Wi02: *preghiere* ] Bo97: recitativo *deest*.
- v. 1442 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *trafigga* ] Bo97: *ferisca*.
- ante* v. 1444 didascalia  
Fi81a-b, BO, Re84, MO: *deest* ] PA: *Da sé* ] Bo97: recitativo *deest* ] Wi02: v. 1444 ss. tra parentesi.
- v. 1453 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Bo97, Wi02: *mi sgridi* ] BO: *sospiri*.
- v. 1454 Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *e tu* ] Re84: *ed or*.
- v. 1457<sup>i</sup> Fi81a-b, PA, BO, MO: *donando* ] Bo97: recitativo *deest* ] Wi02: *donarlo*.
- v. 1461 Fi81a-b, PA: *svena e* ] BO, Wi02: *svena o* ] Re84: *sveni o* ] MO: *sveni e* ] Bo97: verso *deest*.
- post* v. 1464<sup>iii</sup> didascalia  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Parte il Re*.

### III.5

- v. 1475 Fi81a-b, PA, Wi02: *sgombri* ] BO: *sembre* ] Re84, MO: aria sostituita ] Bo97: scena *deest*.

### III.6

- ante* v. 1479 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Appartamento d'Isabella* ] PA, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 1481 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *Signora, in me* ] PA: *Figlia, di me* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 1486 Fi81a-b, PA, BO, Re84: *rendé* ] MO, Wi02: *rende* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 1491 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *morirmi io sento* ] Re84: *morir mi sento* ] Bo97: recitativo *deest*.  
v. 1505 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *feritore* ] MO: *genitore*.  
v. 1507 Fi81a-b, Re84: *cara* ] PA, Bo97: *figlia* ] BO, MO, Wi02: *bella*.  
v. 1511 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *rende* ] MO: verso *deest* ] Bo97: *renda*.  
v. 1512 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *segreta porta* ] MO: *porta secreta*.

### III.8

- ante* v. 1546 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Prigione* ] PA, BO, Re84, MO: *deest* ] Bo97: *Prigione orrida* ] Wi02: *Stanze della prigione*.
- ante* v. 1546 personaggi nell'intestazione di scena  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *Roberto solo* ] Wi02: *Roberto solo incatenato*.

### III.9

- v. 1567 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *e il rigor dei miei lacci* ] Bo97: *che questi lacci miei*.  
v. 1573<sup>i</sup> Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *che la morte* ] Wi02: *de la morte*.  
v. 1574 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *rinascere sul mio rogo ognor vorrei* ] Bo97: *rinascermi sul rogo ognor vedrai*.  
v. 1589 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Wi02: *pietoso* ] BO: *più tosto* ] Bo97: verso *deest*.

### III.10

- vv. 1590-1591 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: RE *Che risolveste voi?* | ROBERTO *Vengano pure* | *gli archi omai destinati* ] Bo97: RE *Che risolveste voi?* | ROBERTO *Vengan pur gl'archi omai già destinati*.  
v. 1612<sup>ii</sup> Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Non più t'intendo* ] Bo97: *Non più, non più t'intendo*.
- post* v. 1619 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte Roberto* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- post* v. 1621 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte Laura* ] PA, BO, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Parte*.
- v. 1634 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *combatte* ] BO, Wi02: *contende* ] Bo97: aria sostituita.

### III.11

- ante* v. 1638 personaggi nell'intestazione di scena  
Fi81a-b, Re84: *Isabella sola per una porta segreta* ] PA, MO: *Isabella sola* ] BO: *Isabella che viene in prigione* ] Bo97: *Isabella e Roberto in disparte* ] Wi02: *Isabella sola che viene da una piccola porta*.
- v. 1643 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *fede* ] PA: *luce* ] Bo97: aria *deest*.  
v. 1650 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Ma* ] Bo97: *Qui*.  
v. 1655 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *le sue fiamme* ] PA: *la sua luce* ] Bo97: verso *deest*.

### III.12

- v. 1657 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *per vendicar* ] Bo97: *a vendicar*.  
v. 1663 Fi81a-b, PA, BO: *il dar morte* ] Re84, MO: verso *deest* ] Wi02: *in dar morte*.  
v. 1674 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *amante* ] PA: *a morte*.  
v. 1676 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *ricerchi* ] MO: *richiedi*.  
v. 1695 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *ti voglio* ] Wi02: *io voglio*.

- v. 1698 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *mantenerlo* ] Bo97: *mantenerla*.
- post* v. 1698 didascalia  
Fi81a-b: *Isabella scioglie a Roberto le catene* ] PA, BO, MO, Bo97: *deest* ] Re84: *post* v. 1704 ] Wi02: *Mentre discioglie le catene*.
- v. 1699 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *disciolte* ] Bo97: *sciogliete*.
- v. 1701 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *e la destra* ] Bo97: *sol la destra*.
- v. 1702 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *sol nodo* ] PA: *sol nodi* ] Bo97: *pur nodo*.
- post* v. 1705 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte Isabella per la medesima porta* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

### III.13

- v. 1713 Fi81a-b, BO, Wi02: *onde* ] PA: *onda* ] Re84, MO: aria sostituita ] Bo97: scena *deest*.
- v. 1718 Fi81a-b, BO, Wi02: *onde* ] PA: *onda* ] Re84, MO: aria sostituita ] Bo97: scena *deest*.
- post* v. 1719 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte Roberto dietro a Isabella* ] PA, BO, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: scena *deest*.

### III.14

- ante* v. 1720 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Cortile* ] PA, BO, Re84, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Torna la camera*.
- v. 1720 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Bo97, Wi02: *adopri* ] MO: *adopra*.
- vv. 1730-1731 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *fanciulletto garbato, | hai tu visto Delmiro?* ] Wi02: *Lesbin garbato, bai tu visto Delmiro?*.
- v. 1741 Fi81a-b, PA, BO, Bo97, Wi02: *vieti* ] Re84, MO: *vieta*.
- v. 1757 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *verrà* ] PA: *ne viene*.
- v. 1760 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *si rende* ] PA: *sen viene*.
- v. 1769 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *rimanti in* ] Bo97: *cerca la*.

### III.15

- v. 1775 personaggi  
Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: ENRICO ] Wi02: LAURA.
- v. 1796 Fi81a-b, PA, Re84, MO, Bo97, Wi02: *Fra cotante* ] BO: *Da cotante*.
- vv. 1801-1802 Fi81a-b, PA, BO, MO: *Dunque vosignoria | indugi ancora, e il mio piacere attenda* ] Re84: *Donque V. S. | indugia ancora, e il mio piacere attende* ] Bo97: *Dunque vossignoria s'indugi pure | e il mio piacere attenda* ] Wi02: *Dunque vosignoria | induggi ancora, e il mio piacere attenda*.
- v. 1816 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *creda* ] Bo97: *veda*.
- post* v. 1822 didascalia  
Fi81a-b, Re84: *Parte Don Girone* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.
- v. 1825 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *è sorte* ] Bo97: *oh sorte*.

### III.16

- ante* v. 1831 mutazione scenica  
Fi81a-b: *Giardino delizioso* ] PA, BO, Re84, MO: *deest* ] Bo97: scena *deest* ] Wi02: *Notte. Giardino*.
- v. 1837 Fi81a-b, BO, Wi02: *guidi* ] PA: *guida* ] Re84, MO: recitativo sostituito ] Bo97: scena *deest*.
- v. 1851 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *mio ben* ] MO: *ben mio* ] Bo97: scena *deest*.

### III.17

- v. 1862 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: *il non languir* ] PA: *il mio languir* ] Bo97: scena *deest*.



### III.18

- ante* v. 1871 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *Atrio reale*.  
 v. 1871 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *il regal giardino* ] Bo97: *l'atrio reale*.  
 v. 1878 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *qui deva* ] BO, Bo97, Wi02: *qui deve*.  
 v. 1879 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97: *errori* ] PA, Wi02: *orrori*.  
 v. 1880 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *aura molle* ] PA: *aurea mole*.  
 v. 1890 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *cada* ] PA: *mora*.  
 v. 1905<sup>i</sup> Fi81a-b, Re84: *vengo a morir* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *vengo teco a morir*.  
 v. 1905<sup>6</sup> Fi81a: aria *deest* ] Fi81b: *goder* ] PA, BO, Wi02: *rider* ] Re84: aria sostituita ] MO: aria sostituita ] Bo97: aria sostituita.

### III.19

- ante* v. 1906 personaggi nell'intestazione di scena  
 Fi81a-b, PA, Re84: *Re, Odoardo e Roberto in disparte* ] BO, Wi02: *Roberto, Re (Alfonso in Wi02), Odoardo, Ottavio* ] MO: *Odoardo, Re, Ottavio, Roberto in disparte* ] Bo97: *Re, Odoardo, Roberto*.  
 v. 1908 Fi81a-b, Re84, BO, MO, Wi02: *pena* ] PA: *vita* ] Bo97: aria *deest*.  
*ante* v. 1915 didascalia  
 Fi81a-b, Re84, MO: *In disparte* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *deest*.  
*ante* v. 1917 didascalia  
 Fi81a-b, Re84, MO: *In disparte* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *deest*.  
 v. 1915 Fi81a-b, PA, Re84: *La vittima pur giunse* ] BO, MO: *La vittima qui giunse* ] Bo97: *Ma la vittima giunge* ] Wi02: *La vittima qui giunge*.  
 v. 1919 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *veggose* ] PA: *gradite*.  
 vv. 1922-1923 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *tra due nodi io son legato, | per due strali io vo' piagato* ] Re84: *tra due nodi io vo piagato* ] Bo97: versi *desunt*.  
*post* v. 1926 didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Odoardo con uno stile assale il Re* ] PA, BO, MO: *Odoardo assale il Re* ] Bo97: *deest* ] Wi02: *Odoardo assale il Re, e Roberto lo impedisce*.  
*post* v. 1927 didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Roberto il difende* ] PA, MO, Bo97: *deest* ] BO: *Roberto impedisce il colpo e dice* ] Wi02: *deest*.  
 v. 1930 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Lume* ] Bo97: *Lumi*.

### III.20

- ante* v. 1931 personaggi nell'intestazione di scena  
 Fi81a-b, Re84: *Soldati con lume* ] PA, BO: *deest* ] MO: *Guardie* ] Wi02: *Soldati con torcie*.  
*post* v. 1933 didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Odoardo è fatto prigioniero* ] PA, BO, MO, Wi02: *deest* ] Bo97: *deest*.  
 v. 1938 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *s'oppose* ] PA: *s'oppone*.  
 v. 1944 Fi81a-b, Re84, Bo97: *qual del mio sangue* ] PA, BO, MO, Wi02: *che del mio sangue*.  
 v. 1945 Fi81a-b, PA, BO, MO, Wi02: *palesami* ] Re84: *palesarui* ] Bo97: verso *deest*.  
 v. 1974 Fi81a-b, PA, BO, Re84: *condanno* ] MO, Wi02: *condono* ] Bo97: verso *deest*.

### III.21

- v. 1979 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Wi02: *Dio* ] Bo97: *Ciel*.  
 v. 1983 Fi81a-b, Re84, MO, Bo97: *poss'io* ] PA, BO, Wi02: *debb'io*.  
 v. 1994 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *Vegga in tal di l'Europa* ] BO, Wi02: *Veggia l'Europa e il mondo*.  
*post* v. 2002 didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Roberto prende Laura per mano* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

vv. 2013-2014 personaggi  
 Fi81a-b: ROBERTO ] Re84, MO, Bo97: aria *deest* ] PA, BO, Wi02: LAURA, ROBERTO *a due*.

### III.22

v. 2026<sup>ii</sup> Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97, Wi02: *Il provedesti* ] Bo97: *Sì, il provedesti*.

*post* v. 2042 didascalia  
 Fi81a-b, PA, BO, Re84, MO, Bo97: *deest* ] Wi02: *Li mostra la prencipessa Isabella*.

v. 2051 Fi81a-b, Re84, MO: *Cielo* ] PA, BO, Bo97, Wi02: *fato*.

*ante* v. 2053 didascalia  
 Fi81a-b, Re84: *Odoardo prende per mano Isabella* ] PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *deest*.

v. 2053-2055 personaggi

#### Fi81a

ODO Mio nume, mio tesoro, -  
 ISA Mio consorte, mio bene, -  
*a due* - tu sarai mia dolcezza e mio ristoro.

#### Bo97

«ISA e ODO» *a due* Mio nume, mio tesoro, -  
 ODO - tu sarai mia dolcezza e mio ristoro.

v. 2055 Fi81a-b, PA, BO, MO, Bo97, Wi02: *ristoro* ] Re84: *tesoro*.

vv. 2061-2062 Fi81a-b, PA, Re84, MO: *e con legame eterno* | *al sospirato oggetto Amor t'unisca* ] BO: *e con legame eterno*  
 | *al sospirato oggetto Amor v'unisca* ] Bo97: *versi desunt* ] Wi02: *e con legame eterno Amor vi unisca*.

vv. 2063-2069 personaggi  
 Fi81a-b, BO, Re84, MO, Wi02: LAURA ] PA: *desunt* ] Bo97: RE.

v. 2064 Fi81a-b, PA, BO, Re84, Wi02: *già ritornò* ] MO: aria sostituita ] Bo97: *ritornerà*.

v. 2065 Fi81a-b, PA, Re84, Wi02: *quando apparve il ciel più nubilo* ] BO, Bo97: *quando il cielo appar più nubilo* ]  
 MO: aria sostituita.

v. 2067 Fi81a-b, PA, Re84, Wi02: *il sole a me spuntò* ] BO, Bo97: *il sol veder si fa* ] MO: aria sostituita.

v. 2081 personaggi  
 Fi81a-b: CORO ] PA, BO: ISABELLA, LAURA, ROBERTO, ENRICO, ODOARDO, RE ] Re84, MO,  
 Bo97: *deest* ] Wi02: TUTTI.

## Apparato I

---

Aggiunte e sostituzioni delle partiture conservate a Parigi e Bologna (PA e BO)<sup>1</sup>  
[in F-Pn (Vm<sup>4</sup> 9) e I-Bc (AA.286)]

PA (c. 22<sup>rv</sup>), BO (c. 24<sup>v</sup>)

Scena I.7, sostituzione dei vv. 210-213 (recitativo di ISABELLA «Flora, contempla e vedi»)  
di Fi81a<sup>2</sup>

ISABELLA      Qual violenza occulta  
                    mi rapisce a me stessa?  
                    Quel sembiante fiorito,  
                    che bramosa rimiro,  
                    né di mirar m'appago,  
                    più che fisso il contemplo appar più vago.

BO (cc. 57<sup>v</sup>-59<sup>r</sup>)[assente in PA]

Scena I.14, aria aggiunta *ante* v. 550 di Fi81a<sup>3</sup>

RE                      Da' bando al martire,  
                            mia nobil costanza:  
                            già dolce speranza  
                            mi chiama al gioire.  
                            Mia nobil costanza,  
                            da' bando al martire.

BO (cc. 142<sup>r</sup>-143<sup>v</sup>)[assente in PA]

Scena III.6, aria aggiunta *ante* v. 1479 di Fi81a<sup>4</sup>

FLORA                Gran ministro di inganni è il dio d'amor.  
                            Con alta magia  
                            ci rende gradita  
                            la sua tirannia,  
                            la morte par vita,  
                            ristoro il martoro  
                            contento il dolor.  
                            Gran ministro di inganni è il dio d'amor.

---

<sup>1</sup> Quando il testo aggiunto è comune a entrambe le fonti riporto il dettato di PA e in nota le varianti di BO.

<sup>2</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in Bo97 e Wi02 si vedano gli Apparati III e IV.

<sup>3</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in Wi02 si veda l'Apparato IV.

<sup>4</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in Re84 e MO si veda l'Apparato II.

PA (c. 182<sup>v</sup>), BO (c. 166<sup>r</sup>)

Scena III.14, sostituzione dei vv. 1751-1752 (recitativo di LESBINO «Temer forse potresti il mal vicino») di Fi81a<sup>5</sup>

LESBINO      Temer forse potresti  
l'imminente ruina  
ch'a due fronti reali  
minacciano le stelle.

PA (c. 201<sup>r</sup>)    [assente in BO]

Scena III.19, verso aggiunto *ante* v. 1927 di Fi81a

ODOARDO    A che più tardo ad avventar il colpo?

PA (c. 201<sup>r</sup>)    [assente in BO]

Scena III.19, recitativo aggiunto *post* v. 1928 di Fi81a

ODOARDO    O destino esecrando,  
se lo stil mi fu tolto,  
l'alta vendetta eseguirò col brando.  
ROBERTO    Il mio saprà vietarlo.

PA (c. 202<sup>r</sup>), BO (cc. 181<sup>v</sup>-182<sup>r</sup>)

Scena III.20, recitativo aggiunto *post* v. 1944 di Fi81a<sup>6</sup>

RE            Dimmi qual reo pensiero  
ti sprona alla mia morte.

---

Tagli di PA e BO su Fi81a

PA, BO        vv. 228-231

PA, BO        v. 507

BO            vv. 853-859

(2<sup>a</sup> strofa «Già per te, mio cuor dolente» dell'aria di ISABELLA «Cara sorte, alfin tua sfera»)

---

<sup>5</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in Bo97 e Wi02 si vedano gli Apparati III e IV.

<sup>6</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in MO e Wi02 si vedano gli Apparati II e IV.

## Apparato II

Paratesti del libretto di Reggio 1684 (Re84)

[esemplari consultati in I-MOe (83.B.28.4); I-Rn (40.9.D.11.4)]

<i>pp.</i>	<i>Contenuto</i>
[1]	Frontespizio
[2]	bianca
3-4	Lettera dedicatoria
5-7	Argomento
8	Lista delle mutazioni di scena
9	Lista dei personaggi
10	Lista dei cantanti
11-41	Atto I, 1-17 <sup>7</sup>
42-68	Atto II, 1-18
69-100	Atto III, 1-22
A-D <sup>12</sup> ¶ <sup>2</sup>	pp. 1-100

(Frontespizio, p. [1])

LA CALMA FRA' LE TEMPESTE, | OVERO | IL PRENCIPE | ROBERTO | Frà le  
Sciagure Felice, | DRAMA REALE PER MVSICA | Rappresentato nel Teatro  
dell'Illustrissima | Communità di Reggio l'Anno 1684. | *E Consecrato all'Immortalità del*  
*Glorioso* | *Nome del Serenissimo* | FRANCESCO II. | D'ESTE | Duca di Reggio, Modona,  
&c. | [fregio] | In Reggio, per il Vedrotti 1684. Con lic. de' Sup.

(p. 3)

SERENISSIMA ALTEZZA

Dalle famose rive del Sebeto, meglio che da quelle del Termodonte, s'apre un regio  
sipario, ove la gloria precorritrice d'una magnanima condotta si prepara a decantare i trionfi  
d'un grande riportati dalle tiranniche violenze di lusinghiera fortuna.

Piaccia all'A.dtezza V.«ostra» contribuire col serenissimo «di» lei ciglio e cortese  
attenzione tratti di gradimento al drammatico apparato, il di cui intreccio, ancorché misto di  
tragici avvenimenti, riconosce però i suoi natali, non dal martellare<sup>8</sup> [p. 4] de' Bronti,<sup>9</sup> ma da'  
regolati suoni d'armoniosi passaggi.

L'orchestre medeme, fatte per lungo uso faconde, applaudiranno con eruditi iambi alla  
sorte di que' grandi, che, annoverati fra le nobili idee che uscissero mai dalla mano  
dell'Eterno Fabro, con assoluto predominio guidano le redini dell'imperio, vedono  
manceparseli il Destino, rendersi ligia Natura, tributari gl'Elementi e confederato l'Arbitrio.  
Su questi ristessi ci fermiamo, e, consecrando all'A.dtezza V.«ostra» S.«erenissima»  
l'immortalità della nostra divozione, ci glorieremo d'imprimere quel prezioso carattere che  
può felicitarsi col nome di V.«ostra» A.dtezza S.«erenissima».

Reggio, 28 aprile 1684.

Umiliss.«imi», divotiss.«imi», riverentiss.«imi» serv.ò e sud.«diti»

Li soprastanti al teatro

<sup>7</sup> La scena 17 è segnata erroneamente 16.

<sup>8</sup> Correggo l'originale «maltellare».

<sup>9</sup> Bronte è il nome del ciclope che, assieme a Merope, lavora come fabbro nella fucina di Vulcano.

Anche l'umane vicende, al pari de' corpi umani, patiscono le loro infirmità e sono sottoposte alle loro crisi, vedendosi nella varietà degli accidenti, or tristi or lieti, succederne altri, o più disgustosi o più sereni.

Provò le peripezie di questi Roberto principe di Sicilia, ch'assicurato degli amori di Laura, unica figlia di Fernando re di Napoli, non crese<sup>10</sup> mai che sinistro alcuno potesse involarli quel bello, di cui si figurava pacifico possessore, se non allor che, prevalendo la fama d'un torneo appostamente<sup>11</sup> intimato da Fernando solo ad oggetto di maritar la figlia con Sicardo principe di Salerno, conobbe esser d'uopo il praticar ne' mali estremi rimedi violenti. Che non tenta furiosa **rivalità** quando non ha per ritegno la ragione.

Richiama incontanente Roberto la sdegnata sua Nemesi, e, portatosi nello steccato, incognito a tutt'altri che al proprio sdegno, in tempo che Sicardo raccoglieva gli applausi popolari per gl'abbattuti cavalieri, di primo affronto, con un colpo di lancia, disanimollo, segnando sul cadavere a strisce di sangue il cammino<sup>12</sup> alle proprie felicità. Ma, perché dubitò di non passare dal visco al calappio,<sup>13</sup> atteso [p. 6] massime il susulto<sup>14</sup> del popolo contro l'uccisore, pensò deludere con la fuga le machine di Fernando, che però, disindossata l'armatura all'ingresso d'un bosco, e proseguendo il viaggio fra gl'intricati labirinti di quella selva, giunse ad un palazzo non molto distante da Cuma, ove, sotto nome di Delmiro, fu cortesemente accolto da Isabella, ivi per ragion di stato ritenuta in custodia dal defonto principe «di» lei fratello. L'avenenze del giovine Roberto furono incentivi amorosi nel petto d'Isabella, che, mal potendo celar l'ardore che le scoppiava dagli occhi, fu forzata palesarseli amante.

Ma Roberto, che ben conosceva non ammettere la sincerità del suo cuore pluralità d'affetti, né volendo tampoco con villano rifiuto non rimeritare i tratti d'una cortese ospitalità, mostrò in parenza il gradimento del nuovo amore, e, per sicurarla di ciò, le offerse con equivoca promessa il regno di Sicilia.

Fra tanto, arrestato dalle guardie reali Don Girone di Gaeta vestito dell'armatura di Roberto, fu condotto prigioniero col supposto che fosse l'uccisore di Sicardo, ma, riconosciuto poscia per uomo faceto e codardo, le fu data la libertà.

Non così adivenne a Roberto, che, poco avvedutamente rintracciando i sentimenti [p. 7] di Fernando sopra la morte di Sicardo, incappò in que' lacci che fortunatamente aveva isfuggito, e fra l'orridezze d'un carcere cominciò a bilanciare i momenti di sua vita accorciatigli da regio decreto, la moderazione del quale, vanamente supplicata dalla figlia, fece precorrere a sperati imenei le nenie lugubri d'interrotti sospiri.

Avvisato Odoardo dell'imminente pericolo del fratello, si portò a tutt'uomo alle regie stanze di Fernando, ove, appiattatosi<sup>15</sup> di nottetempo in certo sito per dove era solito passar il re, determinò vindicar morte con morte; ed infatti, assalitolo, stava per scaricar il colpo, se l'inaspettato arrivo di Roberto, uscito dalle carceri per opra d'Isabella, non le sospendeva il braccio.

Inorridì Fernando all'atrocità del caso, e, riconoscendo l'essere da chi era stato condannato al non essere, concesse a Roberto con la derrata della successione al regno la propria figlia in consorte, e, condonando ad Odoardo l'impulso d'un giustissimo dolore, le

---

<sup>10</sup> Sta per «credette».

<sup>11</sup> Correggo l'originale «appostatamente».

<sup>12</sup> Correggo lo scempiamento originale «camino».

<sup>13</sup> Si tratta di due trappole per uccelli, vale a dire: «passare dalla padella alla brace».

<sup>14</sup> Correggo l'originale «susurto».

<sup>15</sup> Normalizzo lo scempiamento originale «appiatatosi».

destinò in isposa Isabella, precedendo una libera rinoncia, fatta da Roberto al fratello, dello scettro di Sicilia.

Su la base di questi avvenimenti ricavati dal verisimile si forma l'intreccio del dramma intitolato *La calma fra le tempeste*.

(p. 8)

#### MUTAZIONI DI SCENE

*Bosco con suo orizzonte*

*Campagna deliziosa*

*Stanza regia in Napoli*

*Giardino Reale in Cuma*

*Appartamenti d'Isabella*

*Camere ad uso di carcere per Don Girone*

*Cortil regio*

*Portici ed abitato nella città di Cuma*

*Campidoglio con prigionie di Roberto*

*Giardino con archi di cedri*

(p. 9)

#### INTERLOCUTORI NEL DRAMMA

FERNANDO Re di Napoli

LAURA sua figlia amante di Roberto

ISABELLA principessa di Salerno

ROBERTO prencipe di Sicilia

OTTAVIO cavaliere confidente di Roberto

ODOARDO fratello di Roberto

FLORA dama d'Isabella

ENRICO cavaliere d'Isabella

DON GIRONE cavaliere di Gaeta faceto

LESBINO paggio di Laura

Coro di      Paggi  
              Damigelle  
              Soldati  
              Guardie reali

(p. 10)

Nomi e cognomi de' SS.ignori Musici rappresentanti i personaggi del dramma:

- FERNANDO: Sig.«nor» Camillo Moretti reggiano;
- LAURA: Sig.«nora» Isabella Buffagnotti bolognese;
- ISABELLA: Sig.«nora» Barbara Riccioni detta "la Romanina";
- ROBERTO: Sig.«nor» Francesco Ballarini del Serenissimo di Mantova;
- OTTAVIO: Sig.«nor» Gio.«vanni» Buzzoleni del Serenissimo di Mantova;
- ODOARDO: Sig.«nora» Angiola Luparini bolognese;
- FLORA: Sig.«nora» Anna Maria Torri bolognese;
- ENRICO: Sig.«nor» Marco Antonio Origoni del Serenissimo Padrone;
- DON GIRONE: Sig.«nor» Antonio Ferrari reggiano;
- LESBINO: Sig.«nora» Giulia Sonzoni reggiana.

---

Aggiunte e sostituzioni del libretto di Reggio 1684 (Re84) e della partitura conservata a Modena<sup>16</sup>  
[partitura in I-MOe (Mus. F. 730)]

Re84 (pp. 13-14), MO (cc. 4r-5v)  
Scena I.2, recitativo e aria aggiunti *post* v. 52 di Fi81a

OTTAVIO Della Sicilia al trono  
germe regal nascesti,  
e pur vorrai, dietro Amor che ti guida,<sup>17</sup>  
a precipizio indegno  
per l'amata beltà<sup>18</sup>  
perder te stesso, i genitori e 'l regno?<sup>19</sup>

ROBERTO Morire,  
patire,<sup>20</sup>  
sol brama il mio cor,  
se torvo e sdegnoso  
del ciel minaccioso  
m'assale il rigor.  
Il riso ingemmato  
d'un labro adorato  
fa dolce il dolor.  
Sì, sì, ch'in amor  
morire,  
patire,  
sol brama il mio cor,

MO (c. 6r)[assente in Re84]  
Scena I.2, sostituzione dei vv. 59-60 (recitativo di ROBERTO «Prendi tu questo foglio, ed in Aversa») e recitativo aggiunto *post* v. 60 di Fi81a

ROBERTO Prendi tu questo foglio,  
vanne in Aversa al mio regal germano,  
ad esso il porgi e, se bisogno il chiede,  
in Sicilia ritorni;  
quindi senza dimora  
mova ogni squadra al mio soccorso intento,  
che ben spesso talora  
produttor di gran cose è un sol momento.

---

<sup>16</sup> Quando il testo aggiunto è comune a entrambe le fonti riporto il dettato di Re84 e in nota le varianti di MO.

<sup>17</sup> Accorpo in un unico endecasillabo il quinario e il settenario originali: «e pur vorrai, | dietro Amor che ti guida».

<sup>18</sup> Re84: *beltà* | MO: *bellezza*.

<sup>19</sup> MO: «Roberto dice la 2.<sup>a</sup> stroffa che dice “Morire, patire”».

<sup>20</sup> Divido il senario originale («Morire, patire») in due ternari per riprodurre la struttura della prima strofa («Fuggire, | partire»).



Re84 (p. 15), MO (cc. 7r-8r)

Scena I.3, sostituzione dei vv. 67-80 (aria di OTTAVIO «Le sue luci avvezzi a piangere») di Fi81a

OTTAVIO            S'avezzi ognora a piangere  
chi duce Amor si fa:  
ferisce un bel viso,  
tormenta un sorriso  
con forza d'incanto,  
né stilla di pianto  
speri già mai di frangere  
l'orgoglio alla beltà.  
S'avezzi ognora a piangere  
chi duce Amor si fa.

Non sperì, «no», di ridere  
chi porta amor in sen:  
lusinga e inamora,  
conforta e avalora  
tiranna beltà.  
Di poi senza pietàde  
si vede ogn'alma uccidere  
col dolce del velen.  
Non sperì, «no», di ridere  
chi porta amor in sen.»

Re84 (pp. 17-18), MO (cc. 11v-12r)

Scena I.5, sostituzione dei vv. 115-132 (aria di ISABELLA «Da frodi amorose») di Fi81a

ISABELLA            Dio d'amor[e], se vuoi ferir,  
darti incensi è vanità.  
Idolatra al tuo martir<sup>21</sup>  
questo core non sarà.

Fra le selve in dolce orror  
gode il cor[e] la libertà  
e lontano al tuo rigor,  
di te preda non si fa.

Re84 (p. 18), MO (cc. 12r)

Scena I.5, sostituzione dei vv. 133-136 (recitativo di Isabella «Nel solitario orrore») di Fi81a

ISABELLA    Così in questo soggiorno  
ho tranquilla la notte e lieto il giorno.

---

<sup>21</sup> Riporto la variante della partitura; MO: *tuo* ] Re84: *suo*.

Re84 (p. 19), MO (cc. 15<sup>v</sup>-16<sup>r</sup>)

Scena I.6, sostituzione dei vv. 161-166 (aria di Isabella «Ma, giunta al riposo») di Fi81a

ISABELLA                Ma, se pace ha questo cor,  
                              cesserò di lagrimar,  
                              onde lieta alfin vedrò,  
                              dove il duol si dileguò,  
                              dolce gioia verdeggiar.

Re84 (pp. 19-20), MO (cc. 17<sup>v</sup>-18<sup>v</sup>)

Scena I.6, sostituzione dei vv. 182-204 (recitativo di FLORA e ISABELLA «Per l'italico ciel già vola il grido») di Fi81a

FLORA                Già l'italico cielo  
                              con rimbombo di gioia  
                              d'una regia consorte  
                              al più prode guerrier le nozze addita;  
                              quindi Sicardo il forte  
                              spero veder con ben dovuto dono  
                              trionfante nel campo e re sul trono.

ISABELLA            Pria che tomba ritrovi  
                              d'Anfitrite nel core il re degli astri<sup>22</sup>  
                              messaggiero verace  
                              porterà a questo seno<sup>23</sup> o guerra o pace,  
                              ma qual sveglia nel seno  
                              non so se di dolore o pur di riso  
                              repentina cagion nunzio improvviso?<sup>24</sup>

Re84 (p. 22), MO (cc. 24<sup>r</sup>)

Scena I.7, sostituzione dei vv. 262-268 (recitativo di ISABELLA «Non t'affligger così: da' tregua al duolo») di Fi81a (in MO dei vv. 261-268)

ISABELLA                Datti pace in seno all'armi.  
                              Avrà morte chi t'oltraggiò:  
                              chi il tesoro protervo involò  
                              la saetta di morte disarmi.

Re84 (p. 24), MO (cc. 33<sup>v</sup>)

Scena I.9, sostituzione dei vv. 324-329 (aria di FLORA «Non ti doler, no, no») di Fi81a

FLORA                Cessa di sospirar, da' tregua al duolo.

---

<sup>22</sup> Re84: *core* ] MO: *seno*.

<sup>23</sup> Re84: *seno* ] MO: *core*.

<sup>24</sup> Normalizzo l'originale «nuncio».

Re84 (pp. 24-25), MO (cc. 34r-36r)

Scena I.9, sostituzione dei vv. 332-337 (seconda strofa «Cara, non far così» dell'aria di FLORA «Non ti doler, no, no») di Fi81a

ISABELLA

Questo core  
nel rigore  
del destin non ha mai pace.  
Il dolor, fatto costante,  
sveglia in seno aspra tempesta  
e la guerra a quest'anima amante  
dal bell'arco d'un ciglio s'appresta.

Onde l'alma  
di sua calma<sup>25</sup>  
mai non prova ora verace.<sup>26</sup>

Questo core  
nel rigore  
del destin non ha mai pace.

Re84 (p. 31), MO (cc. 58r-59r)

Scena I.13, sostituzione dei vv. 487-490 (aria di LAURA «Vaghe luci del sole adorato») di Fi81a

LAURA

Senza sperar mercé  
distruggiti, o mio cor:  
i raggi del mio sol  
son ombre del mio duol,  
è varia la sua fé  
e certo il mio dolor.

Senza sperar mercé  
distruggiti, o mio cor.

Re84 (pp. 32-33), MO (cc. 61v-63r)

Scena I.13, sostituzione dei vv. 529-535 (aria di LAURA «S'ei resta lo miro») di Fi81a

LAURA

Sorte varia, se volgi il piè,  
dimmi: che vuoi da me?  
Dov'è tua fé?  
Vieni per far gioir  
o per tradir?  
Non hai ferma la fé.  
Sì, sì, non hai mercé:  
tu vieni per schernir.

---

<sup>25</sup> Re84: *calma* ] MO: *salma*.

<sup>26</sup> Re84: *prova* ] MO: *spera*.

Re84 (p. 38), MO (cc. 78<sup>v</sup>-79<sup>v</sup>)  
Scena I.16, aria aggiunta *post* v. 667 di Fi81a

LAURA                    Io non mi so risolvere  
di tralasciar d'amar.  
Mi par che la sorte,  
con ciglio severo  
cangiandosi in morte  
si muti pensiero<sup>27</sup>  
mi voglia atterrar.  
Io non mi so risolvere  
di tralasciar d'amar.

Re84 (p. 44), MO (cc. 92<sup>r</sup>-93<sup>r</sup>)  
Scena II.2, sostituzione dei vv. 769-772 (aria di ISABELLA «Stiasi pur tra l'ombre avvolto»)  
di Fi81a

ISABELLA                Splendori adorati,  
se bene celati,  
piagate il mio cor.  
Il sole d'un volto  
da tenebre involto  
non perde l'ardor.  
Splendori adorati,  
se bene celati,  
piagate il mio cor.

Re84 (p. 45), MO (cc. 94<sup>r</sup>-96<sup>r</sup>)  
Scena II.3, sostituzione dei vv. 782-799 (aria di ROBERTO «D'un crin lusinghiero») di Fi81a

ROBERTO                Mio cuor, sei prigioniero  
d'un'amabile beltà,  
e vorrebbe col suo foco<sup>28</sup>  
tormentarti a poco a poco<sup>29</sup>  
con sua dolce ferità.  
Mio cuor, sei prigioniero  
d'un'amabile beltà.

---

<sup>27</sup> Re84: *muti* ] MO: *mutta*.

<sup>28</sup> Re84: *e vorrebbe* ] MO: *ma vorrebbe*.

<sup>29</sup> Re84: *tormentarti* ] MO: *tormentarmi*.

Re84 (p. 45), MO (cc. 96<sup>r</sup>)

Scena II.4, sostituzione dei vv. 802-809 (recitativo di ISABELLA «Le lagrime fur poche») di Fi81a

ISABELLA      Ride qual tra le nubi  
                    con rugiada di pianto il dì s'indora,  
                    quale al nascer del dì piange l'aurora.

Re84 (p. 47), MO (cc. 100<sup>r</sup>-101<sup>r</sup>)

Scena II.5, sostituzione dei vv. 839-842 (aria di FLORA «L'omicida dispietato») di Fi81a

FLORA              Finalmente ha ceppi in seno,  
                          cadde l'empio, il traditor,  
                          e chi tolse a me il sereno  
                          non andrà senza rigor.

MO (cc. 101<sup>v</sup>-102<sup>v</sup>) [assente in Re84]

Scena II.5, aria aggiunta *post* v. 845 di Fi81a

ISABELLA          Sovra l'ali de la speme  
                          va girando il mio pensier  
                          più de l'aura ch'è vagante,  
                          più del folgore volante,  
                          ha per guida un occhio nero.  
                          Sovra l'ali de la speme  
                          va girando il mio pensiero.

Re84 (p. 50), MO (cc. 108<sup>v</sup>-109<sup>v</sup>)

Scena II.8, sostituzione dei vv. 916-923 (aria di ROBERTO «Oh quanto è soave») di Fi81a

ROBERTO          Vaghe luci, io vo' languire  
                          purch'io possa idolatrarvi,  
                          né mi curo di morire  
                          purch'io spero di bacciarvi.  
  
                          Nell'ardore ardendo spira,<sup>30</sup>  
                          luci belle, questo cuore;  
                          qual farfalla si ragira  
                          de' vostr'occhi allo splendore.

---

<sup>30</sup> La seconda strofa dell'aria in MO *deest*.

Re84 (p. 51), MO (cc. 111r-112r)

Scena II.9, sostituzione dei vv. 939-945 (recitativo di ISABELLA «Tormentosi son troppo i casi miei») di Fi81a

ISABELLA                    Ah, che troppo son fieri al mio seno<sup>31</sup>  
rio destino, più barbaro Amor,  
se, di pace bandito il sereno,  
le tempeste preparano al cor.<sup>32</sup>  
Ah, che troppo son fieri al mio seno,  
rio destino, più barbaro Amor.

Re84 (p. 58), MO (cc. 131v-133v)

Scena II.12, sostituzione dei vv. 1114-1125 (aria di ROBERTO «A un lampo splendente») di Fi81a

ROBERTO                    Mai più ai lampi d'un sol guardo  
mia pupilla s'abbaglierà,<sup>33</sup>  
si vegg'io turbato il polo,  
che non basta un raggio solo  
per dar luce a sua beltà.

Re84 (pp. 59-60), MO (cc. 136r-137r)

Scena II.13, aria aggiunta *post* v. 1144 di Fi81a

ENRICO                    Quanto è vaga l'incostanza:  
pasce il genio e nutre il cor.  
S'ei risponde  
si confonde  
e deride ogni rigor<sup>34</sup>  
tutto pieno di speranza.  
Quant'è vaga l'incostanza.

Re84 (p. 64), MO (cc. 150v-152r)

Scena II.17, sostituzione dei vv. 1245-1252 (aria di LAURA «Ravvivatevi, oh speranze») di Fi81a

LAURA                    Su, risorgi, oh mia speranza,  
torna, o core, e non temer,<sup>35</sup>  
chè d'amor nell'incostanza  
non vacilla il mio pensier.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Nel primo verso e nella ripetizione Re84: *fieri* ] MO: *fiera*.

<sup>32</sup> In MO, nella prima esposizione del verso, si legge «prepara al mio cor».

<sup>33</sup> Riporto qui la variante di MO: *abbaglierà* ] Re84: *abaglierà*.

<sup>34</sup> Normalizzo il raddoppiamento dell'originale «deride».

<sup>35</sup> Re84: *e non temer* ] MO: *a non temer*.

<sup>36</sup> Re84: *vacilla* ] MO: *vacilli*.

Re84 (pp. 67-68), MO (cc. 158r-161v)

Scena II.18, aria aggiunta *post* v. 1333 e sostituzione dei vv. 1334-1339 (aria di LAURA «Non morir, mio cuore, ancor») di Fi81a

ROBERTO            Idol mio, men vado a morte:  
dammi almen l'ultimo addio;<sup>37</sup>  
priega pace al morir mio,<sup>38</sup>  
che così vòl la mia sorte.

LAURA            Al rigor d'acerbo fato  
sempre immota la mia fede;  
il mio cor di gloria crede  
sprezzerà destino ingrato.  
Vibri pur destino ingrato  
contro me strali fatali,  
ch'al dispetto de' suoi mali  
frangerò rigor spietato.

Re84 (p. 70), MO (cc. 164v-169r)

Scena III.2 (III.1 in MO [i.e. III.2]), recitativo e aria aggiunti *ante* v. 1352 (in MO *post* v. 1351) di Fi81a

ODOARDO Dalle sicane arene  
di generosi spirti  
porto l'alma feconda il cor ripieno,  
onde nel forte seno,  
s'ogni suo moto afretta,  
pari ai moti del cor giusta vendetta.

Vendicarmi io vo' d'un empio,  
vuo' che muora ingiusto re.  
Vuo' dar tomba a un folle ardire,  
vuo' dar vita al mio gioire,  
palesar vuo' la mia fé.

Vendicarmi io vo' d'un empio,  
vuo' che muora ingiusto re.

Re84 (pp. 71-72), MO (cc. 172r-173v)

Scena III.2, sostituzione dei vv. 1389-1395 (aria di ODOARDO «No, mio cuor, che non dovrai») di Fi81a

ODOARDO            Agl'assalti di dolce speranza  
tra le pene sospira il mio cor.  
Or vacilla del sen la costanza,  
or dell'alma risorge l'ardor.<sup>39</sup>  
Agl'assalti di dolce speranza  
tra le pene sospira il mio cor.

---

<sup>37</sup> Normalizzo lo scempiamento dell'originale *adio*.

<sup>38</sup> Re84: *priega pace al morir mio* ] MO: *porga pace al spirto mio*.

<sup>39</sup> Re84: *l'ardor* ] MO: *il rigor*.

Scena III.4, sostituzione dei vv. 1430-1443 (recitativo di LAURA «Empio, inumano | nell'Africa deserta») di Fi81a

Rupi barbare, rupi gelate,  
che vantate  
fra gli orrori sol figlio il rigor,  
dite se mai vedeste  
tra fiere più infeste  
sì barbaro cor.

= 1442 di Fi81a

Scena III.5, sostituzione dei vv. 1465-1478 (aria di LAURA «Di goder luce amorosa»)  
di Fi81a

Non disperar, mio cor:  
d'amore il duro fato  
potrà finir un dì.

Scena III.6, aria aggiunta *ante* v. 1479 di Fi81a<sup>42</sup>

FLORA                Gran ministro d'inganni è il dio d'amor.  
Con alta magia  
ci rende gradita  
la sua tirannia,  
la morte par vita,  
ristoro – il martoro  
contento il dolor.  
Gran ministro d'inganni è il dio d'amor.

<sup>42</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in BO si veda l'Apparato I.



Re84 (p. 76), MO (cc. 187<sup>v</sup>-188<sup>r</sup>)

Scena III.6, sostituzione dei vv. 1497-1502 (aria di ISABELLA «Armato di scudo») di Fi81a

ISABELLA                      Armato agli assalti  
lo sdegno si fe',  
ma, scosso il rigore,  
dal nume d'amore  
non ebbe mercé.

Re84 (p. 78), MO (cc. 190<sup>rv</sup>)

Scena III.7, sostituzione dei vv. 1528-1545 (aria di FLORA «Non presuma aver vittoria») di Fi81a

FLORA                         Siete barbari a me, dardi d'Amore,  
siete troppo a me severi,  
al ferir voi troppo alteri,  
date morte a questo core.  
Siete barbari a me, dardi d'Amore.

Re84 (pp. 81-82), MO (cc. 197<sup>r</sup>-198<sup>r</sup>)

Scena III.10, aria aggiunta *post* v. 1621 di Fi81a

LAURA                        S'io credea di penar tanto  
nel seguire una beltà,  
senza doglie e senza pianto<sup>43</sup>  
io restava in libertà.  
Ma se un riso  
d'un bel viso  
m'ha pur troppo acceso il core,  
o penare,  
o gioire io voglio, Amore.<sup>44</sup>

Re84 (p. 85), MO (cc. 205<sup>r</sup>-206<sup>r</sup>)

Scena III.13, sostituzione dei vv. 1706-1719 (aria di ROBERTO «Rigor di sventura») di Fi81a

ROBERTO                      Sugl'insulti di fortuna  
l'alma e il cuore esulterà.<sup>45</sup>  
S'ergerà sul globo instabile  
la mia fé ferma e immutabile  
e per trono servirà.

---

<sup>43</sup> Re84: *doglie* | MO: *doglia*.

<sup>44</sup> Normalizzo la struttura metrica degli ultimi due versi dell'aria; in Re84: *o penare, o gioire* | *io voglio, Amore*.

<sup>45</sup> Normalizzo il raddoppiamento originale di Re84: «essulterà».

Re84 (p. 90), MO (cc. 222<sup>r</sup>-223<sup>r</sup>)

Scena III.16, sostituzione dei vv. 1831-1840 (recitativo di ISABELLA «Nel taciturno orrore»)  
di Fi81a

ISABELLA                Resta pur su queste sponde,  
                              caro bene, a riposar  
                              finché sorga d'ogn'intorno,  
                              spento il giorno,  
                              l'aura dolce a mormorar.  
                              Resta pur su queste sponde,  
                              caro bene, a riposar.

Re84 (p. 91), MO (cc. 225<sup>r</sup>)

Scena III.17, sostituzione dei vv. 1863-1870 (aria di ROBERTO «D'un bel sen l'almo  
candore») di Fi81a

ROBERTO                Chi sa perdere il suo bene  
                              e poi vivere ancor[a] può  
                              non ha core o non amò:  
                              io finire la mia vita  
                              con lei saprò,  
                              né altro bello adorerò.<sup>46</sup>  
                              Chi sa perdere il suo bene  
                              e poi vivere ancor[a] può  
                              non ha core o non amò.

Re84 (pp. 92-93), MO (cc. 227<sup>v</sup>-228<sup>r</sup>)

Scena III.18, sostituzione dei vv. 1894-1902 (aria di ODOARDO «Contro il ciel del regio  
sdegno») di Fi81a

ODOARDO                Sono armato alle vendette,  
                              non sa cedere il mio cor.<sup>47</sup>  
                              Porto un'alma inesorabile,  
                              ho nel sen brama immutabile  
                              di dar morte a un traditor.  
                              Già s'arrotan le saette  
                              alla cote del rigor.<sup>48</sup>  
                              Sono armato alle vendette,  
                              non sa cedere il mio cor.

---

<sup>46</sup> Re84: *né altro bello adorerò* ] MO: *o più tosto morirò*.

<sup>47</sup> Re84: *cedere* ] MO: *credere*.

<sup>48</sup> Re84: *alla cote* ] MO: *dalla cote*.

Re84 (p. 93), MO (cc. 228<sup>v</sup>-230<sup>r</sup>)

Scena III.18, aria aggiunta *post* v. 1905<sup>i</sup> (in MO *post* v. 1905<sup>ii</sup>) di Fi81a

OTTAVIO            Mai non sperì un cor amante  
                         d'adorare e non languir,  
                         perché troppo in un istante  
                         sa un bel lampo incenerir.

                         Non si creda un'alma ardente<sup>49</sup>  
                         già d'amar senza martir,  
                         perché troppo di repente  
                         sa un bel guardo far morir.

Re84 (p. 93) [assente in MO]

Scena III.18, aria aggiunta *post* v. 1905<sup>ii</sup> di Fi81a

ODOARDO            Su, megere empie e severe,  
                         accendete rabbia al sen,  
                         date al braccio inespugnabile  
                         una forza incontrastabile,  
                         infondete astio e velen:  
                         non pavento delle sfere  
                         strali, turbini e balen.

MO (c. 233<sup>v</sup>) [assente in Re84]

Scena III.20, recitativo aggiunto *post* v. 1944 di Fi81a<sup>50</sup>

RE                    Dimmi, qual reo pensiero  
                         ti sprona a la mia morte?

MO (c. 241<sup>v</sup>-242<sup>r</sup>) [assente in Re84]

Scena III.22, sostituzione dei vv. 2063-2069 (aria di LAURA «Alma mia, riprendi il giubilo») di Fi81a

LAURA              Fier martir, da me t'invola.  
                         Son contenta, son felice  
                         s'a bacciar ora mi lice:  
                         l'amato mio bene  
                         fra dolci catene  
                         quest'alma consola.

---

<sup>49</sup> La seconda strofa dell'aria in MO *deest*.

<sup>50</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in PA, BO e Wi02 si vedano gli Apparati I e IV.

---

Tagli di Re84 e MO su Fi81a

Re84, MO	vv. 338-343	recitativo di ISABELLA «Troppo dogliosi e gravi»
Re84	vv. 607-608	
Re84	v. 759	
MO	vv. 867-873	2ª strofa «Non sperì di goder chi segue Amore» dell'aria di LESBINO «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»
MO	vv. 1079-1085	aria di ROBERTO «Fra la tema e la speranza»
MO	vv. 1267-1272	aria di ROBERTO «Tu vedrai su l'alta mole»
MO	vv. 1510-1511	
MO	vv. 1551-1555	2ª strofa «Quanto cari e quanto grati» dell'aria di ROBERTO «Quanto dolci ancor che gravi»
Re84	v. 1628	(errore tipografico) <sup>51</sup>
Re84, MO	vv. 1662-1665	aria di ROBERTO «Usa pur la ferità»
Re84	v. 1724	
Re84, MO	vv. 2003-2014	aria <i>a due</i> di LAURA e ROBERTO «Beate quell'ore»
Re84, MO	vv. 2070-2075	recitativo del RE «Per l'imeneo regale»
Re84	vv. 2076-2084	aria di ROBERTO: «Amanti, costanti»

---

<sup>51</sup> Cfr. la nota al v. 1628 nell'edizione del libretto.

## Apparato III

---

Paratesti del libretto di Bologna 1697 (Bo97)

[esemplari consultati: I-Bu (A. III. Caps. 99.84, mutilo delle pp. 13-14); I-MOe (83.E.02.5, mutilo delle pp. 9-10)]

<i>pp.</i>	<i>Contenuto</i>
[1]	Antiporta
[2]	bianca
[3]	Frontespizio
[4]	bianca
5-7	Lettera dedicatoria
8	Lettera al lettore
9-10	Argomento
11	Lista dei personaggi
11-12	Lista delle mutazioni di scena
12	Imprimatur
13-14	Introduzione
15-34	Atto I,1-15
35-52	Atto II,1-17 <sup>52</sup>
53-70	Atto III,1-16
[71-72]	bianche
A-C <sup>12</sup> =	pp. 1-70

(Antiporta, p. [1])

IL | ROBERTO | *OVERO* | IL CARCERIERE | DI SE MEDESIMO

(p. [2] bianca)

(Frontespizio, p. [3])

IL | ROBERTO | *OVERO* | IL CARCERIERE | DI SE MEDESIMO | *DRAMA PER MUSICA* | Da Rappresentarsi in Bologna | nel Teatro Maluzzi | l'Anno 1697. | *CONSEGRATO* | All'Illustrissima Sig.<sup>a</sup> *nora* Co.<sup>a</sup> *ntessa* | FRANCESCA | LVPARI ISOLANI. | [fregio] | In Bologna. per gl'Eredi d'Antonio Pisarri. | *Con licen<sup>za</sup> de' Superiori*.

(p. [4] bianca)

(p. 5)

ILLVSTRISSIMA SIG.<sup>a</sup> *NORA* | Signora Padrona | Colendissima.

Ecco a' piedi di V.<sup>a</sup> *ostra* S.<sup>a</sup> *gnoria* Illustrissima un principe nelle sue imprese tanto generoso quanto sventurato, che per difendersi da' sinistri colpi di un'avversa fortuna qui viene ad implorare la protezione riveri- [p. 6] tissima di V.<sup>a</sup> *ostra* S.<sup>a</sup> *gnoria* Illustrissima.

Accolto da magnanima principessa, già nel regno di Partenope cominciò a veder mitigato il rigore del suo destino, ma, protetto ora della somma generosità di V.<sup>a</sup> *ostra* S.<sup>a</sup> *gnoria* Illustrissima, si spoglia totalmente del titolo di sventurato, ed assume quello del

---

<sup>52</sup> La scena 13 è segnata erroneamente 12.

più felice principe del mondo. Arricchito di nuovi regni, maggiore egli stima l'acquisto che fa del gran patrocinio di V.«ostra» S.«ignorìa» Illustrissima, onde, ponendo a confronto delle presenti le sue passate contingenze, Vi riconosce que' preziosi vantaggi che sperò mai sempre dall'affluenza delle Sue grazie.

Rimane solo [p. 7] ch'Ella si degni con la grandezza del Suo nobilissimo spirito d'ammettere l'oblazione che in questa congiuntura le facciamo noi delle fortune di questo principe, e con profondissimo ossequio c'inchiniamo.

Di V.«ostra» S.«ignorìa» Illustrissima

Bologna, 28 gennaio 1697.

umilissimi, divotissimi, ed obbligatissimi servitori

Gio«vanni» Antonio Galli

Angelo Bichi

Giuseppe Emiliani

(p. 8)

*Lettore Benignissimo*

Il soggetto di questo drama fu già trattato dalla gran penna di Tomaso Cornelio, e fece di sé stupire il teatro di Francia. Dotato dalla lira toscana del sig.«nor» Ludovico Adimari, cavaliere eruditissimo, ed arricchito dal contrapunto del sig.«nor» Alessandro Melani, si rese maraviglioso alla Corte dell'Arno.

Pervenuto finalmente alle scene di Felsina, sei pregato a vederlo rappresentare, e massime dal virtuoso che fa la parte eroicomica in esso, che ne resterà soddisfatta la tua saggia curiosità.

Qualche cosa in grazia della brevità si è tralasciata, e qualche aria nuova per maggior vaghezza se gl'è aggiunta; e però si protesta chi ha ubbedito a questa contingenza d'averlo fatto col motivo sudetto, e non per metter mano nell'altrui virtuose fatiche.

Lascierai finalmente correre i soliti sinonimi di fato, di fortuna, di déi e deità; per quello riguarda la vanità di simili forme di dire usate nella poesia, e vivi felice.

(p. 9)

ARGOMENTO

Ucciso in giostra Sicardo principe di Salerno da Roberto principe di Sicilia, che incognito tra gl'altri venturiero era entrato nell'arringo, fuggì subito da Napoli, e, giunto alla foresta, spogliossi l'armi, che lo potevano scoprire per l'uccisore del principe sudetto.

Incontrassi in Isabella principessa sorella dell'estinto Sicardo, che soggiornava nel castello di Cuma, e, nonostante la viltà dei panni in cui si era posto, fu accolto e favorito dalla medesima.

Avvenne intanto che, passando per la sudetta foresta un gentiluomo di Gaeta semplice e decaduto, avendo osservato quell'armi in abbandono, risolse di vestirsele per migliorare nell'abito almeno l'infelicità della sua sorte. Sopraggiunto dalle regie guardie, fu fatto prigioniero, e, condotto a Napoli, fu creduto per l'uccisore di Sicardo, e, se bene non dava indizio uniforme di virtù e di valore, ciò fu interpretato per artificio, che prevalse ad esimerlo da' rigori d'un re sdegnato.

Mandato poscia in prigione nel castello di Cuma, portò il caso che fu raccomandato alla fede di Roberto, che in quel castello sotto nome di Delmiro erasi acquistato gran credito e favore appresso della principessa. Scoperto alfine per lo principe di Sicilia, mentre il re pensava d'incrudelire contro di esso, fu sottratto dal suo rigore e da quello della carcere dall'amore di Isabella, ond'ebbe campo di difendere la vita del re medesimo dall'insidie d'Odoardo infante di Sicilia suo fratello.

E qui si chiude il drama con gli sponsali di Laura principessa di Napoli con Roberto,

prima da esso amata, e d'Isabella con Odoardo, a cui vien ceduto il regno di Sicilia da Roberto, per mantenerle la parola datale che sarebbe regina di Sicilia, ecc.

(p. 11)

#### INTERLOCUTORI

FERNANDO re di Napoli

ROBERTO principe }  
ODOARDO infante } di Sicilia

LAURA principessa di Napoli

ISABELLA principessa di Salerno

OTTAVIO scudiero di Roberto

ENRICO capitano delle guardie

FLORA nudrice d'Isabella

DON CARDONE gentiluomo faceto di Gaeta<sup>53</sup>

LESBINO paggio

(p. 11)

#### MUTAZIONI DI SCENE

Nell'atto primo:

*Bosco con veduta di mare e del castello di Cuma in lontananza*

*Giardino*

*Foresta*

*Cortil regio*

(p. 12)

Nell'atto secondo:

*Deliziosa nel castello di Cuma*

*Camera con arcova e letto*

*Stanze*

Nell'atto terzo:

*Ritiro*

*Prigione orrida*

*Atrio reale*

Vid. ib D. Alexander Giribaldus Cler.icus Regul.aris S.anci Pauli Pœnitent.arius pro Eminentiss.imo & Reverendiss.imo D.omino D. Card.inali Archiepisc.opo Bonon.iae & Principe.

Imprimatur

F.ater Pius Grassi Ord.inis Prædicatorum Vic.arius Gen.eneralis S.anci Officii Bononiæ.

---

<sup>53</sup> Il nome di «Don Cardone» è la variante più incisiva tra i nomi dei personaggi di Bo97: in tutte le altre fonti, infatti, il personaggio comico si chiama «Don Girone».

(pp. 13-14)

Introduzione aggiunta *ante* v. 1 di Fi81a

## INTRODUZIONE

FURORE, AMORE *che dorme sopra seggio di fiori*, <poi VENERE>

FURORE                Dormi pure, arciero alato:  
dolce fato è che t'invita  
a una pace sì gradita,  
a un riposo così grato.  
Dormi pure, arciero alato.

Dormi pure, o Cupido,  
de' miei labri ridenti  
ai lusinghieri accenti,  
ch'io vuo' su questo lido,  
per poter soddisfar mie furie ultrici,  
addormentar per sempre i miei nemici.

AMORE                *Dormendo.*

Prence, non morirai.

FURORE                Sogna il fato sicano.

AMORE                *Sognando.*

Io ti difenderò!

FURORE                Ma sarà invano.

Nel sonnacchioso oblio  
rubar vuo' tutte l'armi al cieco dio.

*Venere scende dal suo cielo in machina  
con corteggio d'Amoretti coronati di rose.*

<VENERE>            Risvegliatevi, o luci amorose:  
vi fa guerra nemico destin.  
Non stan sempre le frodi nascose  
mentre dorme l'arciero bambin.

AMORE                Olà, chi mi tradisce?  
Chi m'insidia la pace?  
Dove sono i miei strali, ove la face?

FURORE                Deh, chi immoto mi rende?

VENERE                Rio furor contumace, invan t'opponi  
de la Sicilia a la fortuna invitta.<sup>54</sup>  
non caderà trafitta  
la virtù di Roberto,  
ma sul Sebeto avrà la sposa e il serto.

AMORE                Madre, i tuoi cenni intendo.

---

<sup>54</sup> Correggo lo scempiamento dell'originale: «invita».



FURORE      Ecco, l'armi ti rendo, e a' tuoi voleri  
io mi dichiaro avvinto.

AMORE      Amistà col Furor mai non si sperì.

FURORE              Hai vinto, Amor, hai vinto.  
Genio vendicator  
di tradito valor  
rimane estinto.  
            Hai vinto, Amor, hai vinto.

AMORE      Madre, già lascio il suolo  
e ad obbedirti ora m'accingo al volo.

VENERE              Gioisci, mio core,  
festeggiami in sen,  
che il cielo d'amore  
ritorna seren.  
            Gioisci, mio core,  
festeggiami in sen.

(p. 16)

Scena I.2, sostituzione dei vv. 43-49 (versi dell'aria di ROBERTO «Fuggire, | partire») di Fi81a

ROBERTO              [Fuggire, partire,  
non voglio, non so:]  
da un vago semblante,  
per esser costante  
già mai partirò.  
            Fuggire, partire,  
non voglio, non so.

(pp. 18-19)

Scena I.5, sostituzione dei vv. 115-132 (aria di ISABELLA «Da frodi amorose») di Fi81a

ISABELLA              Solinghe foreste,  
il cor consolate:  
le piagge son queste  
agli ozi più grate.  
            Solinghe foreste,  
il cor consolate.

(p. 19)

Scena I.6 [i.e. 7], sostituzione dei vv. 210-213 (recitativo di ISABELLA «Flora, contempla e vedi») di Fi81a<sup>55</sup>

ISABELLA      Qual viölenza occulta  
                    mi rapisce a me stessa?

(pp. 22-23)

Scena I.8 [i.e. 10], sostituzione dei vv. 344-374 (intera scena) di Fi81a

FLORA          Quante vicende in un sol punto osservo,  
                    ma so che d'ogni male  
                    è sol cagione Amore ed il suo strale.

                    A me n'ha fatto tante  
                    l'arciero dio volante,  
                    che non potea di più.  
                    Però mi dolsi anch'io  
                    d'un Fato così rio,  
                    di tanta servitù.

                    A me n'ha fatto tante  
                    l'arciero dio volante,  
                    che non potea di più.

(p. 25)

Scena I.10 [i.e. 12], verso aggiunto *post* v. 471 di Fi81a

ENRICO          E che, e che sarà?

(p. 26)

Scena I.10 [i.e. 12], sostituzione dei vv. 480-486 (aria di ENRICO «Ferma il giro per me, cara fortuna») di Fi81a

DON CARDONE      Già fondato ne la ragna,  
                    ero uccello di campagna  
                    or in gabbia me ne vo.  
                    Ma ben anche mi consolo,  
                    che, qual mesto rosignuolo,  
                    le mie pene io canterò.  
                    Già fondato ne la ragna,  
                    ero uccello di campagna  
                    or in gabbia me ne vo.

---

<sup>55</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in PA, BO e Wi02 si vedano gli Apparati I e IV.

(p. 26)

Scena I.11 [i.e. 13], sostituzione dei vv. 487-490 (aria di LAURA «Vaghe luci del sole adorato») di Fi81a

LAURA                      Crude così con me  
per tormentarmi siete,  
o fiere Stelle;  
almeno per mercé  
agl'occhi miei rendete  
le luci belle.

Crude così con me  
per tormentarmi siete,  
o fiere Stelle.

(p. 27)

Scena I.11 [i.e. 13], sostituzione dei vv. 529-535 (aria di LAURA «S'ei resta lo miro») di Fi81a

LAURA                      S'egli parte, io resto a morte,  
s'egli resta, ha in ceppi il piè,  
e tormenta l'empia sorte  
con tropp'arte la mia fè.

S'egli parte, io resto a morte,  
s'egli resta, ha in ceppi il piè.

(p. 28)

Scena I.11 [i.e. 13], sostituzione dei vv. 542-549 (aria di LESBINO «A Cupido, ch'è fanciullo») di Fi81a

LESBINO                    Se Cupido ferisce un core  
par che scherzi e poi tormenta,  
finge affetto ed è rigore,  
vibra sguardi e dardi avventa.

Se Cupido ferisce un core  
par che scherzi e poi tormenta.

(p. 33)

Scena I.15 [i.e. 17], aria aggiunta *post* v. 708 di Fi81a

OTTAVIO                   Calme cerca, e non procelle,  
e a le Stelle  
ceda il cor:  
non conviene – a tue catene  
la baldanza del furor.

Calme cerca, e non procelle,  
e a le Stelle  
ceda il cor.

(p. 28)

Scena I.15 [i.e. 17], sostituzione dei vv. 727-733 (aria di OTTAVIO «Respira, mio seno») di Fi81a

DON CARDONE      Basta vivere.<sup>56</sup>  
Non importa  
s'ho da perdere  
pace ancora e libertà:  
là di Cuma nella stanza  
vi sia almen buona pìatanza,  
se mancasse la pietà.  
Basta vivere.  
Non importa  
s'ho da perdere  
pace ancora e libertà.

(p. 37)

Scena II.3, sostituzione dei vv. 782-799 (aria di ROBERTO «D'un crin lusinghiero») di Fi81a

ROBERTO      D'un bel crin nel carcer d'oro  
non è pena, ma ristoro,  
a smarrir la libertà.  
Sia mia gloria e sia mia sorte  
il languir fra le ritorte  
che m'offrì sì gran beltà.  
D'un bel crin nel carcer d'oro  
non è pena, ma ristoro,  
a smarrir la libertà.

(p. 37)

Scena II.4, aria aggiunta *post* v. 822 di Fi81a

ISABELLA      Vorrei sdegno e vendetta  
armàti dentro il cor,  
ma, sol con sua saetta,  
io vi ritrovo Amor.  
Vorrei sdegno e vendetta  
armàti dentro il cor.

(p. 39)

Scena II.7, sostituzione dei vv. 860-873 (aria di LESBINO «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti») di Fi81a

LESBINO      Amor dice che tenera  
ancora è la mia fè,  
ciò che agli amanti piace  
però non spiace a me.  
Amor dice che tenera  
ancora è la mia fè.

---

<sup>56</sup> Scindo i due quaternari che nell'originale formano un novenario: «Basta vivere. Non importa».

(pp. 45-46)

Scena II.12, sostituzione dei vv. 1093-1113 (recitativo di OTTAVIO «Al prencipe Odoardo») di Fi81a

OTTAVIO      Vado al prence Odoardo,  
                 cinto da turba ostil prigion rimango;  
                 giunto al piede regal per tuo messaggio,  
                 la tua carta mi scopre, odo l'avviso  
                 della tua prigionia, ma vedo ancora  
                 ch'altri de' ceppi tuoi riporta il peso,  
                 seguo l'inganno preso, e, in guisa tale,  
                 persuado il balordo,  
                 che, indotto a darmi fede,  
                 principe di Sicilia esser si crede.

(p. 49)

Scena II.16 [i.e. 17], sostituzione dei vv. 1245-1252 (aria di LAURA «Ravvivatevi, oh speranze») di Fi81a

LAURA                      La speme sen riede,  
                                 deh, parti, o timore.  
                                 Se nasce il gioire  
                                 da un fiero martire,  
                                 portento è d'Amore.  
                                 La speme sen riede,  
                                 deh, parti, o timore.

(p. 52)

Scena II.17 [i.e. 18], sostituzione dei vv. 1336-1339 (versi dell'aria di LAURA «Non morir, mio cuore, ancor») di Fi81a

LAURA                      [Non morir, mio core, ancora,  
                                 se di forte aspiri al vanto,]  
                                 dentro gli occhi ferma il pianto.  
                                 non temer se il duol t'accora.  
                                 Non morir, mio core, ancora,  
                                 se di forte aspiri al vanto.

(p. 54)

Scena III.2, sostituzione dei vv. 1389-1395 (aria di ODOARDO «No, mio cuor, che non dovrai») di Fi81a

OTTAVIO                      Deh, concedimi, oh Fortuna,  
                                 qualche raggio di pietà:  
                                 se il tuo cielo a me s'imbruna  
                                 è sventura è crudeltà.  
                                 Deh, concedimi, oh Fortuna,  
                                 qualche raggio di pietà.

(p. 55)

Scena III.3 [i.e. III.5], sostituzione dei vv. 1465-1478 (aria di LAURA «Di goder luce amorosa») di Fi81a

LAURA

La dolce pace  
lieta e vivace  
sen va dal cor.  
Già perde l'alma  
ogni sua calma,  
ogni stella  
rubella  
si rende  
e contende  
con mia fede suo fiero rigor.  
La dolce pace  
lieta e vivace  
sen va dal cor.

(p. 57)

Scena III.4 [i.e. 6], aria aggiunta *post* v. 1527 di Fi81a

ISABELLA

Mi va dicendo  
la mia speranza  
che vedrò sciolto  
presto il mio bene.  
Lo so, l'intendo,  
e mia costanza  
potrà in quel volto  
finir sue pene.  
Mi va dicendo  
la mia speranza  
che vedrò sciolto  
presto il mio bene.

(p. 57)

Scena III.5 [i.e. 7], sostituzione dei vv. 1528-1545 (aria di FLORA «Non presuma aver vittoria») di Fi81a

FLORA

Gioventù inavveduta,  
quanto ti giova mai l'età canuta.  
Se non fossero i consigli  
che gli dà - canuta età,  
staria sempre in gran perigli  
chi seguace è di beltà.

(p. 60)

Scena III.8 [i.e. 10], sostituzione dei vv. 1624-1637 (aria del RE «Fan guerra al mio seno») di Fi81a

ROBERTO e LAURA<sup>57</sup>

*a due*

Segui pur, segui ad amarmi,  
mia vita,  
mio cor.  
Oggi alfin cangeran l'armi  
fra di lor morte ed amor.  
Segui pur, segui ad amarmi,  
mia vita,  
mio cor.

(p. 62)

Scena III.10 [i.e. 14], sostituzione dei vv. 1751-1752 (recitativo di LESBINO «Temer forse potresti il mal vicino») di Fi81a<sup>58</sup>

LESBINO

Temer forse potresti  
l'imminente ruina  
che a due fronti reali  
minacciano le stelle.

(p. 66)

Scena III.12 [i.e. 18], aria aggiunta *post* v. 1904<sup>ii</sup> di Fi81a

OTTAVIO

Quanto possa nel mio petto  
regio affetto  
lo dirà mia nobil fé:  
fede cara, fé[de] gradita  
del mio cor, de la mia vita,  
pregio eccelso, alta mercé.  
Quanto possa nel mio petto  
regio affetto  
lo dirà mia nobil fé.

---

<sup>57</sup> Nel libretto il primo verso è affidato a Roberto, il secondo e terzo sono segnati con un *a due*, mentre quarto e quinto li canta Laura. Dopo il quinto verso la ripetizione è indicata con un «Segui &.».

<sup>58</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in PA, BO e Wi02 si vedano gli Apparati I e IV.

Oltre che per i numerosi tagli e le aggiunte al dramma di Adimari, Bo97 si caratterizza per l'utilizzo sistematico del sistema abbreviato per l'indicazione della ripetizione dei primi versi a fine strofa nelle arie. È degno di nota il fatto che il simbolo & preceduto da qualche parola dell'incipit si trova non solo nelle arie che sin dal 1681 prevedevano un *refrain* verbale (A), ma anche – e soprattutto – in quelle che non lo prevedevano (B).

#### A [indicazione di ripetizione dei primi versi a fine strofa]

<i>post</i> v. 71	1 <sup>a</sup> strofa dell'aria di OTTAVIO «Le sue luci avvezzi a piangere» [«Le &c.»]
<i>post</i> v. 739	1 <sup>a</sup> strofa dell'aria di ROBERTO «Oh d'april pompe ingemmate» [«Oh di april &c.»]
<i>post</i> v. 960	2 <sup>a</sup> strofa «Scoprite il martire» del duetto di ROBERTO e ISABELLA «Parlate, -   Tacete, ->» [«Parlate &c.»]

#### B [indicazione di ripetizione dei primi versi a fine strofa nelle arie che non lo prevedono in Fi81a]

<i>post</i> v. 591	aria monostrofica del RE «Scrivi in marmo un regio petto» [«Scrivi &c.»]
<i>post</i> v. 842	aria monostrofica del FLORA «L'omicida dispietato» [«L'omicida &c.»]
<i>post</i> v. 1059	aria monostrofica di DON GIRONE «Oh piume beate» [«Oh piume &c.»]
<i>post</i> v. 1351	2 <sup>a</sup> e unica strofa (in Bo97 la prima è espunta) «Se il valor di un fido amante» dell'aria di ODOARDO «Se l'ardir d'amante cuore» [«Il valor &c.»]
<i>post</i> v. 1502	aria monostrofica «Armato di scudo» di ISABELLA [«Armato &c.»]
<i>post</i> v. 1665	aria monostrofica «Usa pur la ferità» di ROBERTO [«Usa pur &c.»]
<i>post</i> v. 1702	aria monostrofica «Sù, disciolte le catene» di ISABELLA [«Sù &c.»]
<i>post</i> v. 1723	1 <sup>a</sup> strofa dell'aria di LESBINO «L'arco adopri d'un bel ciglio» [«L'arco &c.»]

#### Tagli di Bo97 su Fi81a

vv. 21-24			speranza hai tu, mio core»;
vv. 34-36			vv. 324-329 prima strofa
vv. 56-58			dell'aria di FLORA «Non ti
			doler, no, no»; vv. 330-331
vv. 74-80	2 <sup>a</sup> strofa «Non pretenda, no,		recitativo; vv. 332-337
	di ridere» dell'aria di		seconda strofa «Cara non far
	OTTAVIO «Le sue luci		così» dell'aria di FLORA
	avvezzi a piangere»		«Non ti doler, no, no».
vv. 137-181	vv. 137-143 aria di FLORA	v. 343	
	«Con ragion m'è forza	vv. 397-400	
	stridere»; vv. 144-160	vv. 404-406	
	recitativo di FLORA e	v. 454	
	ISABELLA; vv. 161-166 aria di	vv. 456-470	
	ISABELLA «Ma, giunta al	vv. 476-479	
	riposo»; vv. 167-177	v. 507	
	recitativo; vv. 178-181 aria di	vv. 569-587	
	FLORA «Benché pensi notte		
	e di»	vv. 592-595	recitativo LAURA «Misera, e
			qual m'avanza»
vv. 198-200			
vv. 203-204		vv. 740-745	2 <sup>a</sup> strofa «Rubi al sol Narciso
vv. 225-233			i rai» dell'aria di ROBERTO
vv. 228-231			«Oh d'april pompe
vv. 242-252			ingemmate»
v. 260		vv. 748-751	
vv. 264-268		vv. 804-818	
vv. 286-289		vv. 825-831	
vv. 322-337	vv. 322-323 ultimi due versi		
	dell'aria di ISABELLA «Qual		



vv. 853-859	2 <sup>a</sup> strofa «Già per te, mio cuor dolente» dell'aria di ISABELLA «Cara sorte, alfin tua sfera»	vv. 1562-1566 vv. 1575-1577 vv. 1586-1589 vv. 1593-1594 vv. 1601-1612 <sup>i</sup>	ROBERTO «Quanto dolci ancor che gravi
vv. 879-886 vv. 896-907 vv. 927-936			
vv. 954-955	ultimi due versi della 1 <sup>a</sup> strofa del duetto di ISABELLA e ROBERTO «Parlate, -   Tacete, -»	vv. 1638-1649  vv. 1654-1655	aria di ISABELLA «Nel dolce martire»
vv. 1079-1085	aria di ROBERTO «Fra la tema e la speranza»	vv. 1662-1665	aria ROBERTO «Usa pur la ferità»
vv. 1114-1119	1 <sup>a</sup> strofa dell'aria ROBERTO «A un lampo splendente»	vv. 1666-1670 vv. 1686-1689 vv. 1703-1705	
vv. 1126-1156	scena II.13 interamente cassata	vv. 1706-1719	scena III.13 interamente cassata.
vv. 1165-1172 v. 1182	2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di OTTAVIO «Dall'arco d'Amore»	vv. 1724-1727	2 <sup>a</sup> strofa «Non tanto ardir, no, no» dell'aria di LESBINO «L'arco adopri d'un bel ciglio»
vv. 1230-1231 <sup>59</sup> v. 1253 <sup>ii</sup> v. 1257	(errore tipografico)	vv. 1831-1852  vv. 1853-1870	scena III.16 interamente cassata. scena III.17 interamente cassata.
vv. 1267-1272	aria di ROBERTO «Tu vedrai su l'alta mole»	vv. 1906-1914	aria del RE «Tra due lacci e due ritorte»
vv. 1307-1313	recitativo di ROBERTO «Vedrà mesto il Sebetto»	v. 1917 vv. 1920-1926 vv. 1933-1935 vv. 1944-1946 vv. 1949-1954 vv. 1970-1978	
vv. 1340-1345	1 <sup>a</sup> prima strofa dell'aria di ODOARDO «Se l'ardir d'amante cuore»	vv. 1994-2014	vv. 1994-2001 recitativo; vv. 2003-2014 aria <i>a due</i> di LAURA e ROBERTO «Beate quell'ore»
vv. 1355-1362	recitativo di OTTAVIO «O sorte incrudelita»	vv. 2021-2024 v. 2026 <sup>i</sup> vv. 2034-2036	
vv. 1365-1367	recitativo di ODOARDO «E qual fretta immatura»	vv. 2046-2049  v. 2054 vv. 2061-2062	recitativo di ROBERTO «Ecco in tutto adempito»
vv. 1383-1388	recitativo di OTTAVIO «Mentre seguir t'aggrada»	vv. 2070-2075	recitativo del RE «Per l'imeneo regale»
vv. 1396-1407  v. 1408 vv. 1417-1421 vv. 1423-1429 vv. 1431-1434 vv. 1444-1449 vv. 1455-1457 <sup>ii</sup> v. 1461 vv. 1479-1496	scena III.3 interamente cassata	vv. 2076-2084	aria di ROBERTO: «Amanti, costanti»
vv. 1551-1555	2 <sup>a</sup> strofa «Quanto cari e quanto grati» dell'aria di		

<sup>59</sup> Cfr. la nota al v. 1230 nell'edizione del libretto.

## Apparato IV

### Paratesti del libretto di Vienna 1702 (Wi02)

[esemplare consultato in I-Bu (Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 5.1)]

<i>pp.</i>	<i>Contenuto</i>
[1]	Frontespizio
[2]	bianca
[3]	Lista dei personaggi
[4]	Lista delle mutazioni di scena
[5-6]	Lista dei balli
[7-8?]	?
9-38	Atto I,1-17
39-64	Atto II,1-17
65-96	Atto III,1-22
A-F <sup>8</sup> =	pp. 1-96 <sup>60</sup>

(Frontespizio, p. [1])

IL CARCERIERE | DI SE MEDESIMO. | *DRAMA PER MUSICA* | Del S<sup>c</sup> Cauallier  
Addimari | Fiorentino. | ALL'AVGVSTISSIME | MAESTA' | CESAREE, | Nel  
Carneuale, | L'Anno M.DCCII. | *Posto in Musica da diuersi Signori* | *Virtuosi di S. M. C.* | *Con*  
*l'Arie per li Balletti del S<sup>c</sup> Gio:* | Gioseffo Hoffer, *Violinista* | *di S. M. C.* | VIENNA  
d'AVSTRIA, | Appresso Susanna Cristina Cosmerouin, Ve- | doua di Matteo Cosmerouio,  
Stampatore | di S. M. C.

(p. [2] bianca)

(p. [3])

#### INTERVENIENTI

ALFONSO re di Napoli<sup>61</sup>

LAURA sua figlia amante di Roberto

ROBERTO figlio del re di Sicilia amante di Laura

ODOARDO suo fratello

ISABELLA principessa di Cuma amante di Roberto

FLORA damigella d'Isabella

OTTAVIO scudiere di Roberto

<sup>60</sup> Il registro di Wi02 si presenta inusuale dal momento che i quaternioni da B a F non sono segnati solo sui primi quattro *recti*, bensì sui primi cinque (con i restanti tre vuoti), mentre il primo (A), che ha la segnatura sui primi sei (sic!) si presenta addirittura asimmetrico. L'esemplare che ho consultato (in I-Bu) ha il primo quaternione mutilo della quarta carta (sul cui *recto* dovrebbe apparire A<sup>4</sup>); fin qui tutto regolare, non fosse che su A<sup>3verso</sup> il *custos* «ATTO» rimanda direttamente al *recto* di A<sup>5</sup> in cui inizia l'«Atto Primo». A quanto risulta dalla catalogazione in SBN, anche il testimone conservato in I-Vnm non presenta altri paratesti oltre i balli a p. 5 (A<sup>3verso</sup>): se ne desume che sui due libretti persista la stessa irregolarità, sebbene me ne sfugga il motivo. Non può non saltare all'occhio che il libretto manca di una qualsivoglia lettera dedicatoria, magari prevista all'inizio della composizione tipografica e poi mai inserita.

<sup>61</sup> Il nome di «Alfonso» appare solo in Wi02: infatti in tutte le altre fonti del dramma il Re si chiama «Fernando», nel libretto viennese quest'ultimo nome si trova intonso (così come Adimari l'avevo pensato) al v. 460 cantato da Enrico: «Tanto Fernando impone».

LESBINO confidente di Laura  
ENRICO capitano delle guardie del re  
DON GIRONE nobile soldato di Gaeta faceto

(p. [4])  
SCENE

*Selva*  
*Sala reale*  
*Giardino in Cuma*  
*Camera ed alcova con letto*  
*Stanza di prigione*

Le scene furono rara<sup>62</sup>  
invenzione del s.ignor barone  
Ludovico Burnacini, coppiere  
di S.ua M.aestà C.esarea.

(p. [5])  
BALLI

Nel primo atto  
Di Guardie  
  
Nel secondo atto  
Di Paggi con nani

Questi furono rara invenzione del  
s.ignor Francesco Torti, maestro di  
ballo di S.ua M.aestà C.esarea.

(p. [6])

Nel terzo atto  
Di Giardinieri e Giardiniere

Questo fu vagamente concertato dal  
S.ignor Simon Pietro Levassori della  
Motta, maestro di ballo di corte di  
S.ua M.aestà C.esarea.

---

<sup>62</sup> Correggo l'originale «rare».

(pp. 17-18)

Scena I.7, sostituzione dei vv. 210-213 (recitativo di ISABELLA «Flora, contempla e vedi» di Fi81<sup>63</sup>)

ISABELLA      Qual vïolenza occulta  
                    mi rapisce a me stessa?  
                    Quel sembiante fiorito  
                    che bramosa rimiro,  
                    né di mirar mi appago,  
                    più che fisso il contemplo appar più vago.

(p. 31)

Scena I.14, aria aggiunta *ante* v. 550 di Fi81a<sup>64</sup>

ALFONSO (= RE)      Da' bando al martire,  
                            mia nobil costanza:  
                            già dolce speranza  
                            mi chiama al gioire.

(p. 43)

Scena II.5, aria aggiunta *ante* v. 825 di Fi81a con i primi due versi originali

FLORA                      [Allegrezza, allegrezza!  
                            Diasi tregua al dolor, bando alle pene.]  
                            Quanto acerbo è quel martire  
                            che improvviso arriva al cor,  
                            tanto grato è quel gioire  
                            che aspettato a noi sen viene.

(p. 49)

Scena II.9 [i.e. 10], seconda strofa aggiunta *post* v. 977 di Fi81a per l'aria di DON GIRONE «Occhi belli, se bramate» (strofa tra virgolette)

DON GIRONE              Svolazzando dolcemente  
                            il mio core in qua e in là,  
                            ha trovato finalmente  
                            posatoio che gli va.

---

<sup>63</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in PA, BO e Bo97 si vedano gli Apparati I e III.

<sup>64</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in BO si veda l'Apparato I.

(p. 54)

Scena II.11 [i.e. 12], seconda strofa aggiunta *post* v. 1085 di Fi81a per l'aria di ROBERTO «Fra la tema e la speranza» (strofa tra virgolette)

ROBERTO                      Or confido, ed or pavento  
                                     fra la speme ed il timore  
                                     che dubbioso ancor mi fa  
                                     la pietà del dio d'amore  
                                     e il rigor del mio tormento.

(p. 60)

Scena II.15 [i.e. 16], sostituzione dei vv. 1242-1244 (versi del recitativo di DON GIRONE «non posso star più saldo») di Fi81a

DON GIRONE                Il ventre mio richiede  
                                     un importante affare,  
                                     non posso far di men: vado a mangiare.

(p. 61-62)

Scena II.16 [i.e. 17], seconda strofa aggiunta *post* v. 1272 di Fi81a per l'aria di ROBERTO «Tu vedrai su l'alta mole» (strofa tra virgolette)

ROBERTO                      Del cristallo men costante  
                                     la fortezza del diamante  
                                     forse un dì si renderà,  
                                     ma l'affetto  
                                     del mio petto  
                                     che si cangi è vanità.

(p. 82)

Scena III.14, sostituzione dei vv. 1751-1752 (recitativo di LESBINO «Temer forse potresti il mal vicino») di Fi81a<sup>65</sup>

LESBINO                      Temer forse potresti  
                                     l'imminente rovina  
                                     che a due fronti reali  
                                     minacciano le stelle.

(p. 90)

Scena III.20, recitativo aggiunto *post* v. 1944 di Fi81a<sup>66</sup>

RE                                Dimmi, qual reo pensiero  
                                     ti sprona a la mia morte?

---

<sup>65</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in PA, BO e Bo97 si vedano gli Apparati I e III.

<sup>66</sup> Per il dettato di questi versi (comuni) in PA, BO e MO si vedano gli Apparati I e II.

Wi02 si caratterizza per l'insistente utilizzo delle virgolette, indicanti l'espunzione di una porzione di testo poetico, solitamente la seconda strofa delle arie bistrofiche (una sola volta segna l'espunzione di un'aria intera, ai vv. 1918-1926). L'utilizzo sistematico di questa segnaletica merita una particolare attenzione dal momento che essa investe la quasi totalità dei pezzi bistrofici del dramma.

#### Virgolette per l'espunzione della seconda strofa

vv. 74-80	2 <sup>a</sup> strofa «Non pretenda, no, di ridere» dell'aria di OTTAVIO «Le sue luci avvezzi a piangere»
vv. 99-102	2 <sup>a</sup> strofa «A portar per piano e monte» dell'aria di DON GIRONO «Dal fornello di Vulcano»
vv. 124-132	2 <sup>a</sup> strofa «Tra selve innocenti» dell'aria di ISABELLA «Da frodi amorose»
vv. 332-337	2 <sup>a</sup> strofa «Cara, non far così» dell'aria di FLORA «Non ti doler, no, no»
vv. 369-374	2 <sup>a</sup> strofa «Fanciullo possente» dell'aria di ROBERTO «Oh nume d'Amore»
vv. 740-745	2 <sup>a</sup> strofa «Rubi al sol Narciso i rai» dell'aria di ROBERTO «Oh d'april pompe ingemmate»
vv. 791-799	2 <sup>a</sup> strofa «Spezzar le catene» dell'aria di ROBERTO «D'un crin lusinghiero»
vv. 867- 873	2 <sup>a</sup> strofa «Non spero di goder chi segue Amore» dell'aria di LESBINO «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»
vv. 956-962	2 <sup>a</sup> strofa «Scoprite il martire» del duetto di ROBERTO e ISABELLA «Parlate, -   Tacete, -»
<i>post v. 977</i>	2 <sup>a</sup> strofa «Svolazzando dolcemente» aggiunta (in Wi02 stesso) all'aria di DON GIRONO «Occhi belli, se bramate»
<i>post v. 1085</i>	2 <sup>a</sup> strofa «Or confido, ed or pavento» aggiunta (in Wi02 stesso) all'aria di ROBERTO «Fra la tema e la speranza»
vv. 1120-1125	2 <sup>a</sup> strofa «Il riso d'un fiore» dell'aria di ROBERTO «A un lampo splendente»
vv. 1165-1172	2 <sup>a</sup> strofa «Lo stral di Cupido» dell'aria di OTTAVIO «Dall'arco d'Amore»
vv. 1249-1252	2 <sup>a</sup> strofa «Se il rigor delle mie stelle» dell'aria di LAURA «Ravvivatevi, oh speranze»
<i>post v. 1272</i>	2 <sup>a</sup> strofa «Del cristallo men costante» aggiunta (in Wi02 stesso) dell'aria di ROBERTO «Tu vedrai su l'alta mole»
vv. 1346-1351	2 <sup>a</sup> strofa «Se il valor di un fido amante» dell'aria di ODOARDO «Se l'ardir d'amante cuore»
vv. 1402-1407	2 <sup>a</sup> strofa «In placida calma» dell'aria del RE «La gioia del petto»
vv. 1472-1478	2 <sup>a</sup> strofa «Spunterà l'alba del riso» dell'aria di LAURA «Di goder luce amorosa»
vv. 1537-1545	2 <sup>a</sup> strofa «Tema pur le sue perfidie» dell'aria di FLORA «Non presuma aver vittoria»
vv. 1551-1555	2 <sup>a</sup> strofa «Quanto cari e quanto grati» dell'aria di ROBERTO «Quanto dolci ancor che gravi»
vv. 1631-1637	2 <sup>a</sup> strofa «Voi, ditemi, oh stelle» dell'aria del RE «Fan guerra al mio seno»
vv. 1644-1649	2 <sup>a</sup> strofa «Nel foco penoso» dell'aria di ISABELLA «Nel dolce martire»
vv. 1713-1719	2 <sup>a</sup> strofa «Qual perla nell'onde» dell'aria di ROBERTO «Rigor di sventura»
vv. 1867-1870	2 <sup>a</sup> strofa «Vaghe luci di zaffiri» dell'aria di ROBERTO «D'un bel sen l'almo candore»
vv. 1905 <sup>7</sup> -1905 <sup>12</sup>	2 <sup>a</sup> strofa «Mal saggio quel piede» dell'aria di OTTAVIO «Non fia, chi si vanti»
vv. 1918-1926	aria monostrofica del RE «Palesate il mio tormento»

Un'altra peculiarità di Wi02, diametralmente opposta a quella di Bo97 è quella di espungere la ripetizione dei primi versi quando occorre a fine strofa. Il taglio è sistematico e riguarda un buon numero di arie lungo tutto il dramma.

#### Espunzione ripetizione primi versi a fine strofa

vv. 50-52	nell'aria monostrofica di ROBERTO «Fuggire,   partire»
vv. 72-73/79-80	nella 1 <sup>a</sup> strofa e 2 <sup>a</sup> dell'aria di OTTAVIO «Le sue luci avvezzi a piangere»
v. 143	nell'aria monostrofica di FLORA «Con ragion m'è forza stridere!»
vv. 328-329/336-337	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di FLORA «Non ti doler, no, no»
v. 379	nell'aria monostrofica di DON GIRONO «Sù, pensier, tutti a capitolo»
v. 414 <sup>i</sup>	nell'aria monostrofica di DON GIRONO «Voi siete matti a fé!»
v. 486	nell'aria monostrofica di ENRICO «Ferma il giro per me, cara fortuna».
vv. 548-549	nell'aria monostrofica di LESBINO «A Cupido, ch'è fanciullo».
vv. 732-733	nell'aria monostrofica di OTTAVIO «Respira, mio seno»

vv. 788-790/797-799	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di ROBERTO «D'un crin lusinghiero»
vv. 866/873	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di LESBINO «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»
vv. 922-923	nell'aria monostrofica di ROBERTO «Oh quanto è soave»
vv. 1084-1085	nell'aria monostrofica di ROBERTO «Fra la tema e la speranza»
vv. 1130-1131	nell'aria monostrofica del RE «Pur son fatto a Giove uguale»
vv. 1155-1156	nell'aria monostrofica del RE «Il saper talvolta fingere»
vv. 1163-1164/1171-1172	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di OTTAVIO «Dall'arco d'Amore»
v. 1182	nell'aria monostrofica di DON GIRONE «Che rispondi? A che si pensa?»
vv. 1338-1339	nell'aria monostrofica di LAURA «Non morir, mio cuore, ancor»
vv. 1394-1395	nell'aria monostrofica di ODOARDO «No, mio cuor, che non dovrai»
vv. 1470-1471/1477-1478	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di LAURA «Di goder luce amorosa»
vv. 1535-1536/1544-1545	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di FLORA «Non presuma aver vittoria»
vv. 1550/1555	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di ROBERTO «Quanto dolci ancor che gravi»
vv. 1629-1630/1636-1637	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria del RE «Fan guerra al mio seno»
vv. 1711-1712/1718-1719	nella 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> strofa dell'aria di ROBERTO «Rigor di sventura»
v. 1767	nell'aria monostrofica di DON GIRONE «Non più guerra, signor no»
vv. 1811-1812	nell'aria monostrofica di DON GIRONE «Dimmi, pazzo da catena»
vv. 1829-1830	nell'aria monostrofica di ENRICO «Felice il mortale»
vv. 1901-1902	nell'aria monostrofica di ODOARDO «Contro il ciel del regio sdegno»
vv. 1913-1914	nell'aria monostrofica del RE «Tra due lacci e due ritorte»
vv. 1925-1926	nell'aria monostrofica del RE (espunta dalle virgolette) «Palesate il mio tormento»
vv. 2007-2008	nella 1 <sup>a</sup> strofa dell'aria (bistrofica) <i>a due</i> di LAURA e ROBERTO «Beate quell'ore»
vv. 2068-2069	nell'aria monostrofica di LAURA «Alma mia, riprendi il giubilo»

---

#### Tagli di Wi02 su Fi81a

vv. 228-231	
v. 500	
v. 507	
vv. 853-859	2 <sup>a</sup> strofa «Già per te, mio cuor dolente» dell'aria di ISABELLA «Cara sorte, alfin tua sfera»
v. 1253 <sup>i</sup>	





## APPENDICE 1

### Cronologia della vita di Lodovico Adimari<sup>1</sup>

Lodovico Adimari, figlio di Zanobi Adimari (figlio di Lodovico Adimari) e di donna Allegra di Vivero Tassis (figlia del cavaliere Pietro di Vivero Tassis, «de' conti di Guensaldagnia [i.e. Fuensaldaña] in Napoli»)<sup>2</sup>

3 settembre 1644	nasce a Napoli <sup>3</sup>
-	studia con Luca Terenzi <sup>4</sup>
1666	<i>Si loda la bellezza, e la bellezza, e la virtù di S. E. madama Mancini Colonna, oda dedicata all'illustrissimo signor il signor Giovanni Poggi Cellesi gentiluomo della Camera, &amp; residente dell'altezza serenissima di Toscana appresso la serenissima repubblica di Venezia</i> , Padova, G. B. Pasquati, 1666
1669	è membro dell'Accademia degli Apatisti <sup>5</sup>
1672	<i>Sonetti amorosi di Lodovico Adimari</i> , Firenze, I. della Nave alla Condotta, s.d. [1672: <i>imprimatur</i> ], dedicati a Cosimo III de' Medici
1675	[ <i>Sonetti dedicati a Leopoldo I</i> ] <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Tutti i dati qui esposti sono tratti da D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari: studio su documenti inediti con ritratto e fac-simile*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1902 (d'ora in avanti PROVENZAL). Lungo lo scorrere degli anni riporto le opere datate con un rientro maggiore rispetto a quello usato per le informazioni sulla vita del poeta.

<sup>2</sup> Cfr. Luigi Pucci, carte mss. in I-Fas [cartella n. 8]; Luigi Passerini, carte mss. in I-Fn [cartella n. 157], cit. in PROVENZAL, p. 12.

<sup>3</sup> Cfr. Salvino Salvini, *Vita di Lodovico Adimari*, ms. in I-Fm [A.179.10]; Luigi Passerini, carte mss. in I-Fn [n. 157], cit. in PROVENZAL, p. 12.

<sup>4</sup> Cfr. Lettera dedicatoria in L. Adimari, *Sonetti amorosi*, Firenze, I. della Nave alla Condotta, s.d. [1672: data dell'*imprimatur*], cit. in PROVENZAL, p. 21.

<sup>5</sup> Cfr. *Atti dell'Accademia degli Apatisti*, ms. in I-Fn [Magliabech., c. IX, 4 dicembre 1669], cit. in PROVENZAL, p. 21.

1677	<i>Sonetti di Lodovico Adimari all'augustissima maestà di Leopoldo Ignazio d'Austria romano imperadore</i> , s.n.t., 1677
1678	sposa Maria Cerbini Buonaccorsi (figlia di Carlo Cerbini Buonaccorsi, figlio di Francesco Cerbini Buonaccorsi) <sup>7</sup>
1679	scrive un prologo, un finale e gli intermezzi per la ripresa delle <i>Gelose cautele</i> di Mattias Maria Bartolommei al teatro del Cocomero per gli Accademici Infuocati <sup>8</sup>
1679 (fine anno)	<i>Le gare dell'amore e dell'amicizia</i> , Firenze, Alla Condotta, 1679 («commedia» allestita al Teatro di Borgo Tegliolaia)
gennaio 1681	<i>Il carceriere di sé medesimo</i> , Firenze, V. Vangelisti, 1681 («drama per musica» allestito al Teatro del Cocomero)
1681	il granduca gli conferisce la carica di capitano di Parte <sup>9</sup>
29 novembre 1683	il granduca lo nomina capitano di Pietrasanta (oggi in provincia di Lucca), <sup>10</sup> con poteri amministrativi e giudiziari <sup>11</sup>
1690	<i>Canzone di Lodovico Adimari gentiluomo della camera del serenissimo di Mantova. Si consola l'altezza serenissima del duca Carlo Ferdinando suo signore per la morte del duca Carlo di Lorena</i> , Bologna, M. Muzzini, 1690
[gennaio 1684]	<i>L'amante di sua figlia</i> Firenze, V. Vangelisti, [1684] («drama per musica» allestito al Teatro del Cocomero) <sup>12</sup>

<sup>6</sup> Edizione non superstita documentata da Adimari nella prefazione all'edizione del 1677.

<sup>7</sup> Cfr. *Registro dei morti dal settembre 1675 al 23 settembre 1736*, ms. in I-Fn, cit. in PROVENZAL, p. 53.

<sup>8</sup> Cfr. *Ricordi degli Infuocati*, ms. in I-Fn [Panciaticchi 213, pp. 393-394, 25 gennaio 1679], cit. in D. Sarà, *Le carte Ugbi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze, 1650-1701*, 2 volumi, Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2004, vol. II, p. 625.

<sup>9</sup> Cfr. Lettera di L. Adimari a A. Bassetti in I-Fas [Mediceo del Principato 1526, 2 marzo 1681, c.n.n.], cit. in D. Sarà, *Le carte Ugbi* cit., vol. I, p. 261.

<sup>10</sup> Cfr. *Liber Extrinsecorum* in I-Fas [238, c. 15v, 29 novembre 1683], cit. in PROVENZAL, p. 52.

<sup>11</sup> Cfr. *Sentenze criminali dei descritti date al tempo coll'ill.mo sig. Lodovico di Zanobi Adimari nobil fiorentino capitano di giustizia di Pietrasanta gli anni 1683 e 1684* in I-Fas [Filza Camera Fiscale. *Sentenze dei Rettori* 2563 e 2564], cit. in PROVENZAL, p. 52.

<sup>12</sup> La datazione di questo libretto (e dell'annesso allestimento) si evince da una lettera del 20 dicembre 1683, in cui Adimari chiede al segretario del granduca di potersi allontanare da Pietrasanta (dove è capitano)

8 giugno 1685	è incarcerato per infanticidio e tentato uxoricidio <sup>13</sup> è costretto all'esilio <sup>14</sup>
1686	ha un'educanda nel convento di S. Giovannetto di Lucca <sup>15</sup>
9 novembre 1687	è esiliato anche da Lucca per la sua condotta moralmente inaccettabile con le monache del convento <sup>16</sup>
1691	<i>Poesie di Lodovico Adimari patrizio fiorentino e gentiluomo della camera del serenissimo di Mantova alla maestà del [...] re Lodovico XIV il grande, s.n.t. [1691: data della dedica] (esiste un'altra emissione con imprimatur e colophon: Bologna, eredi di A. Pisarri, 1691)</i>
maggio 1692	è documentato a Bologna e Genova <sup>17</sup>
settembre 1692	torna a Firenze <sup>18</sup>
28 luglio 1694	diventa Accademico della Crusca <sup>19</sup>
1696	<i>Poesie sacre e morali di Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino gentiluomo della camera del sereniss. di Mantova e accademico della Crusca. [...], Firenze, Stamperia di S.A.S. per G. F. Cecchi, 1696</i>

in modo da poter «soprintendere alla stampa» del suo «drama», dal momento che gli «Accademici» gli chiedono «con replicate istanze la [...] venuta per qualche giorno a Firenze». *Lettere al segr. etario del granduca, Canonico Apollonio Bassetti* in I-Fas [Filze Medicee, n. 1564, 20 dicembre 1683], cit. in PROVENZAL, pp. 54-55.

<sup>13</sup> Tra le altre lettere citate da Provenzal basti indicare quella di Ferdinando Navarrette al principe di Carrara, Carlo II Cybo-Malaspina, datata 8 giugno 1685. *Carteggio del sig. Carlo II, principe di Carrara ad annum* nell'Archivio di Stato di Massa [Sezione Arch. Ducale], cit. in PROVENZAL, pp. 85-86.

<sup>14</sup> Cfr. Luigi Passerini, *Alberi genealogici e notizie. Famiglia Adimari*, ms. in I-Fn [Passerini, n. 157], cit. in PROVENZAL, p. 96.

<sup>15</sup> Cfr. Lettera del 15 giugno 1686 inviata dal gonfaloniere di Lucca al magistrato dei segretari. *Magistrato dei segretari* in I-La [Deliberazioni n. 33 (15), anni 1683-1694], cit. in PROVENZAL, p. 101.

<sup>16</sup> Cfr. Lettera del magistrato di Lucca inviata a Lodovico in data 9 novembre 1687. *Riformazioni segrete* in I-La [Consiglio generale 394, anni 1685-1687, p. 125], cit. in PROVENZAL, p. 102.

<sup>17</sup> Cfr. Lettera di L. Adimari a A. Bassetti. *Carteggio del segretario Apollonio Bassetti: Lombardia 1691-1692* in I-Fas [Lettere di diversi, filza medicea 1590], cit. in PROVENZAL, pp. 115-116.

<sup>18</sup> Cfr. *Diario* di Salvino Salvini, in I-Fas [Cod. Marucelliano E. 139], cit. in PROVENZAL, p. 116.

<sup>19</sup> Cfr. PROVENZAL, p. 118.

1698	Rinaldo Corso, <i>Delle private rappacificazioni. Trattato di Rinaldo Corso dottor delle leggi. Con le allegazioni [...]</i> , a cura di Lodovico Adimari, Colonia Agrippina [i.e. Firenze], s.n., 1698
1698	gli è affidata la cattedra di lingua toscana nello Studio fiorentino dal granduca in persona e diventa lettore di scienza cavalleresca all'Accademia fiorentina dei nobili <sup>20</sup>
1706	<i>Prose sacre contenenti il Compendio della vita di S. Maria Maddalena de' Pazzi, e la Relazione delle feste fatte in Firenze per la sua canonizzazione, con un Discorso della passione del Redentore</i> , Firenze, Stamperia di S.A.R. per A. M. Albizzini, 1706 (dedicato a Cosimo III)
1707	<i>Il bilancio</i> [opera perduta] <sup>21</sup>
22 giugno 1708	muore a Firenze <sup>22</sup>

<sup>20</sup> Cfr. PROVENZAL, pp. 126-127.

<sup>21</sup> Cfr. PROVENZAL, pp. 170-174.

<sup>22</sup> Cfr. Luigi Pucci, carte mss. in I-Fas [cartella n. 8]; Gian Battista Dei, carte mss in I-Fas; Luigi Passerini, carte mss. in I-Fn [n. 157], cit. in PROVENZAL, pp. 12, 175-176.

## APPENDICE 2

La satira IV *Contro alcuni vizî delle donne, e particolarmente contro le cantatrici* nelle tre edizioni delle *Satire* di Lodovico Adimari: 1716, 1764, 1788

Lodovico Adimari non assistette alla stampa delle sue *Satire*, pubblicate postume nel 1716, e poi ristampate nel 1764 e nel 1788: le prime due ad «Amsterdam» [*recte* Livorno] e l'ultima a «Londra» [anch'essa Livorno] (d'ora in avanti Am16, Am64, Lo88). I cinque componimenti sopravvivono anche in più di dieci copie manoscritte,<sup>1</sup> e dal momento che il testo della satira IV è tràdito in circa quindici fonti (quasi tutte di non facile reperimento), e visto che Provenzal scrive che le prime due edizioni a stampa sono «scorrettissime», mentre la terza «è bella e assai corretta» (e la collazione l'ha confermato), ho deciso di basare la mia edizione su quella del 1788.<sup>2</sup> Offro qui l'edizione del paratesto iniziale di tutte e tre le stampe, e propongo a fine Appendice le varianti di Am16 e Am64 mentre destino alle note a piè pagina le sole varianti che compaiono nel manoscritto Gaetano Poggiali (si veda a tal riguardo quanto riportato nel paratesto di Lo88).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari: studio su documenti inediti con ritratto e fac-simile*, Rocca San Casciano, L. Cappelli, 1902, pp. 264-266.

<sup>2</sup> Un'edizione critica che prendesse in considerazione tutte le fonti della Satira IV esula dagli obiettivi (e dai tempi) di questo lavoro; mi propongo di perfezionare in futuro quanto qui proposto.

<sup>3</sup> Dal momento che le *Satire* sono ricchissime di riferimenti mitologici, geografici e storici, nonché di proverbi e modi di dire, ne chiarisco in nota i significati e, per quanto possibile, la pertinenza col testo poetico. Indico in questa sede i principali riferimenti bibliografici utilizzati, con annessa sigla identificativa (ogni riferimento, salvo ove specificato, deve intendersi *ad vocem*).

- |          |  |
|----------|--|
| CRUSCA   | Accademia della Crusca, <i>Vocabolario degli Accademici della Crusca</i> , Venezia, G. Alberti, 1612 (prima edizione); Venezia, I. Sarzina, 1623 (seconda edizione); Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691 (terza edizione); Firenze, D. Maria Manni, 1729-1738 (quarta edizione). <i>Online</i> all'indirizzo: <www.lessicografia.it>. |
| ETIMO    | O. Pianigiani, <i>Vocabolario etimologico della lingua italiana</i> , Roma, Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati, 1907 (integrato da Id., <i>Aggiunte, correzioni e variazioni</i> , Firenze, E. Ariani, 1926). <i>Online</i> all'indirizzo: <www.etimo.it>.   |
| TRECCANI | <i>Enciclopedia online Treccani</i> . <i>Online</i> all'indirizzo: <www.treccani.it>.  |
| DBI      | <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960-. <i>Online</i> all'indirizzo: <www.treccani.it>.   |

pp.

[I] SATIRE | DEL MARCHESE | LODOVICO ADIMARI | NOBIL PATRIZIO FIORENTINO, | Lettore della Lingua Toscana | nello Studio di Firenze, | e Accademico della Crusca. | [fregio] | A AMSTERDAM, MDCCXVI. | Chez ESTIENNE ROGER, | Marchand Libraire, *Con Lic. de' Sup.*

[II] bianca

[III-IV] LO STAMPATORE A CHI LEGGERA'

Ti presento, oh cortese lettore, le *Satire* del marchese Lodovico Adimari nell'uscir, che fanno, alla luce la prima volta dalle mie stampe. L'applauso con cui sono state ricevute dall'universale de' letterati<sup>5</sup> l'altre opere di lui, ed in particolare le *Poesie*, mi fa sperare che sieno per riuscirci grate anche queste, e mi giova credere che il nome solo dell'autore debba bastare per fartene la raccomandazione. Non mi diffondo perciò soverchiamente in pregarti a gradir l'attenzione che ho avuta di farti go- [p. IV] dere un'opera di poeta così famoso, e solo ti assicuro che, se la medesima troverà appresso di te quell'aggradimento ch'io spero, non mancherò in avvenire di procurarti altri componimenti, che saranno al pari di questo e di gran diletto agli intendenti della lingua e poesia toscana, e di non piccolo ammaestramento a' nostri studiosi, che in ambedue desiderano profittare. Vivi Felice.

1-39 Satira I *Contro l'adulazione.*

39-86 Satira II *Contro i vizzi universali.*

87-128 Satira III *Contro il vizio della bugia, e suoi seguaci.*

129-178 Satira IV *Contro alcuni vizzi delle donne, e particolarmente contro le cantatrici.*

178-218 Satira V *Contro i vizzi delle donne in universale.*

[219-220] [*Errata corrige*]

La mala scorretta copia di queste *Satire*, che ha servito di norma all'impressore, e l'essere in luogo dove manca la perfetta notizia dell'idioma toscano, sono stati la cagione che nella presente stampa sieno accorsi non pochi falli: se ne pongono qui appresso corretti alcuni de' più essenziali, lasciando alla prudenza del discreto lettore l'emendar gli altri di minor rilievo e di mera ortografia.

[...]

<sup>4</sup> Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 179-180 note.

<sup>5</sup> Il termine «universale» è qui inteso come “totalità, insieme”. Cfr. CRUSCA.

[p. 220]<sup>6</sup>

[...] f. 137, v. 23 *il cuor* ] *al cuor*; f. 144, v. 18 *Anstro* ] *Austro*; f. 145, v. 24 *Battico* ] *Baltico*; f. 152, v. 13 *sonaute* ] *sonante*, v. 27 *altre* ] *alte*; f. 155, v. 4 *furno* ] *furon*; f. 156, v. 14 *Manganar* ] *Manzanar*; f. 159, v. 9 *la trasse* ] *l'Arasse*, *Almeno* ] *Armeno*; f. 164, v. 15 *al tutto* ] *il tutto*; f. 171, v. 20 *fatto* ] *fato*; f. 176, v. 25 *voglia* ] *toggia* [...]

Seconda edizione: Amsterdam [*recte* Livorno], s.n. [Marco Coltellini],<sup>7</sup> 1764

[esemplare consultato nella Taylor Institution Library dell'Università di Oxford, UK (VET.ITAL.III.B.274)]  
Nelle note a piè pagina dell'*Elogio* offro le varianti dell'antigrafo: G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scrittori dei letterati italiani*, 6 volumi, Brescia, G. B. Bossini, 1753-1763, *ad vocem*.

pp.

[I] SATIRE | DEL MARCHESE | LODOVICO  
ADIMARI | *Patrizio Fiorentino, Gentiluomo di  
Camera di S. A. S. il Duca | di Mantova, Lettore di  
Lingua Toscana nel Pubblico Studio | Fiorentino,  
Aggregato dell'Accademia Fiorentina, della | Crusca,  
degli Apatisti, dei Concordi di Ravenna, degli Arcadi  
| di Roma &c. &c.* | EDIZIONE SECONDA  
| In cui si aggiunge un Elogio dell'Autore |  
tratto dal chiarissimo Signor Conte | Giamma-  
ria Mazzuchelli. | [fregio] | AMSTERDAM. |  
M. DCC. LXIV.

[II] bianca

III L'EDITORE AL PUBBLICO

Le presenti *Satire* del marchese Lodovico Adimari furono quivi in Amsterdam per la prima volta date in luce da Stefano Roger nel 1716, ma elleno compariscono così disformate e scorrette che perdevano una grandissima parte del loro bello. Era dunque un peccato che un'opera di tanto merito vivesse così maltrattata, ed è per questo che il pubblico deve sapermi buon grado della cura che io mi son data per dargliene una ristampa, la più corretta che possa darsi in un paese dove la lingua toscana, benché dilatata oggimai in molte province, si può tuttavia dir forestiera.

Mi lusingo intanto di far cosa grata al pubblico in rapportar quivi un *Elogio* dell'autore tratto dal chiarissimo signor conte Giammaria Maz-

<sup>6</sup> Per comodità riporto qui solo i termini che compaiono nella Satira IV.

<sup>7</sup> Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 179-180 note.

zucchelli nel suo primo volume degli *Scrittori d'Italia*, pag. 142, edizione di Brescia del 1753.<sup>8</sup>

#### IV-VIII ELOGIO

ADIMARI (Lodovico) di nobilissima famiglia fiorentina, nacque in Napoli a 3 di settembre del 1644 (a).<sup>9</sup> Suoi genitori furono Zanobi di Lodovico Adimari e donna Angela di Bivero Tassis dama spagnuola. Sin dai primi suoi anni si fece egli conoscere portato dalla vivacità<sup>10</sup> del suo ingegno alla poesia volgare, nella quale divenne eccellente. Stette in molti luoghi d'Italia e riportò il titolo di marchese e di gentiluomo della camera del ducato di Mantova al cui servizio si trattenne alcun tempo. Consegui dal granduca Cosimo III suo signore la lettura della lingua toscana nel pubblico studio fiorentino,<sup>11</sup> vacata per la morte di Francesco Redi avvenuta il primo di marzo 1697, e fu anche Lettore di cavalleria<sup>12</sup> nell'Accademia de' Nobili di Firenze, ove fece di molto belle lezioni, come quegli che era nelle antiche e nelle moderne istorie versatissimo.

Dopo lunga malattia passò all'altra vita in Firenze a 22 di giugno del 1708 [p. v] e fu riposto in Santa Maria Novella nell'antica sepoltura di sua famiglia. Lasciò della sua moglie Maria Cerbini Buonaccorsi, dama fiorentina, due figliuoli anch'essi seguaci del padre nel buon genio alle lettere, cioè Smeraldo, avvocato del Collegio de' Nobili, ed Allegra Felice Maria moglie del cavaliere Agostino Sacchetti.

Fu aggregato all'Accademia Fiorentina,<sup>13</sup> a quella della Crusca<sup>14</sup> ed a quella degli Apatisti<sup>15</sup> e fu

(a) Le notizie qui riferite intorno a questo Adimari si sono da noi tratte per la maggior parte da «G. M. Crescimbeni», *Notizie storiche degli Arcadi morti*, 3 volumi, Roma, A. De Rossi, 1720, tomo III, pag. 324.

<sup>8</sup> Cfr. G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scrittori dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, 6 volumi, Brescia, G. B. Bossini, 1753-1763, ad vocem.

<sup>9</sup> Ho riportato le note a lato (tratte dall'originale) con un sistema alfabetico (a, b, c): sostituisco dunque quello numerico originale, che ripartiva da 1 ad ogni pagina. Nell'edizione di tali note ho optato per una radicale normalizzazione di tutte le abbreviazioni indicanti tomo, pagina, volume, filza, carta, ecc.; ho inoltre aggiunto tra parentesi uncinata i dati bibliografici che mancavano al riferimento.

<sup>10</sup> G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia* cit.: «portato molto dalla vivacità».

<sup>11</sup> Ottenne cioè la cattedra di lingua toscana nell'università fiorentina nata nel 1348 come *studium generale*, con il beneplacito di papa Clemente VI, e chiamata in seguito «studio fiorentino». Cfr. TRECCANI.

<sup>12</sup> Il «lettore» era l'intellettuale che si occupava di leggere, ossia tenere lezioni, su un determinato argomento (in questo caso la «cavalleria») nelle accademie e negli studi.

<sup>13</sup> L'«Accademia Fiorentina» nacque nel 1540, con il nome di Accademia degli Umidi, per volere del letterato e bibliofilo Giovanni Mazzuoli. Il nome fu mutato in Accademia Fiorentina nel giro di qualche giorno dalla sua fondazione. Nell'arco della sua attività godette della protezione del granduca Cosimo de' Medici. Cfr. TRECCANI.



pure ammesso a quella de' Concor di di Ravenna<sup>16</sup> (b), ed all'adunanza degli Arcadi di Roma<sup>17</sup> a 18 di settembre del 1691 col nome di *Termisto Marateo*. Di lui hanno fatto onorevole menzione molti scrittori (c), come altresì delle opere sue, che sono le seguenti:

I. *La bellezza e la virtù di S. E. madama Mancini Colonna, Ode dedicata all'illustriss. sig. Giovanni Paggi Cellesi gentiluomo della camera e residente dell'altrezza serenissima di Toscana appresso la serenissima repubblica di Venezia*. In Padova per Gio. vanni Battista Conzati 1666, in foglio. [p. VI]

II. *Sonetti, all'august. maestà di Leopoldo Ignazio d'Austria romano imperatore*, 1677 (senza luogo), in 8 grande.

III. *Il Carceriere di sé medesimo*. In Firenze, 1681, con dedicatoria dell'autore al principe Francesco Maria di Toscana, a cui dice essere questo il secondo dramma da lui pure indirizzatogli. Certamente egli, che aveva molta felicità e grandezza di stile anche in sì fatti componimenti, ne fece pure degli altri che furono recitati in Firenze da' cavalieri, con applauso universale.

IV. *Sonetti amorosi al serenissimo granduca di Toscana Cosimo III*. In Firenze nella Stamperia di Ippolito della Nave, 1693, in 4. Nelle *Notizie degli Arcadi morti* (d) leggiamo che in detto anno 1693 stampò alcune *Rime in lode di Luigi XIV re di Francia*, a cui pure indirizzolle.

V. *Poesie sacre e morali*. In Firenze nella Stamperia di Sua Altezza, per Gio. vanni Filippo Cecchi 1696, in foglio. Di nuovo in Lucca presso Pellegrino Frediani, 1711, in 8. La prima parte di queste *Poesie* contiene tutti sonetti morali, la seconda tutte canzo-

(b) Veggasi il *Catalogo degli Accademici Concor di di Ravenna viventi nel 1687* premesso alla *Raccolta delle Poesie* di questi [i.e. *Miscellanea poetica degli Accademici Concor di di Ravenna*] pubblicate in detto anno dal P. adre D. on Pietro Canneti. In Bologna per l'erede del Benacci, 1687, in 12.

(c) Contar si possono, tra gli altri, G. Leti nell'*Italia Regnante*, (4 volumi, Ginevra, G. e P. de La Pietra, 1675-1676), parte III, libro IV, pag. 517. Paolo Sebastiano de' Medici nella prefazione al *Catalogo de' Neofiti illustri*, (Firenze, V. Vangelisti, 1701); il canonico Anton Domenico Norcia ne' *Congressi letterari in lode di Clemente XI*, (Firenze, A. M. Albizzini, 1707); l'ab. ate Anton Maria Salvini nella seconda parte de' *Discorsi accademici di Anton Maria Salvini gentiluomo fiorentino*, 4 volumi, Firenze, G. Manni, 1695-1733; l'ab. ate Regnier Desmarais nel brindisi all'Accademia della Crusca tra le sue *Poesie d'Anacreonte, tradotte in verso toscano e d'annotazioni illustrate* stampate in Parigi (da R. Desmarais e F. Séraphin nel 1693); il *Giornale de' letterari d'Italia*, (42 volumi, Venezia, G. Gabbriello Ertz, 1710-1740), nel tomo V a c. 397; il dottor Giuseppe M. Bianchini ne' suoi *Granduchi di Toscana della reale casa de' Medici*, Venezia, G. B. Recurti, 1741, a c. 125; il canon. ico S. Salvini ne' *Fasti consol. ari dell'Accad. emia Fiorentina*, (Firenze, G. G. Tartini e S. Franchi, 1717), a c. 610; e il p. adre F. S. Quadrio nella *Storia e ragione d'ogni poesia*, (7 volumi, Bologna, F. Pisarri, 1739-1752), vol. II, pag. 336.

(d) «G. M. Crescimbeni, *Notizie*

<sup>14</sup> L'Accademia della Crusca, istituzione specificatamente deputata allo studio e alla conservazione della lingua italiana, fu fondata nel 1582 a Firenze. Si rese artefice della pubblicazione del vocabolario della lingua italiana stampato per la prima volta a Venezia nel 1612. Cfr. TRECCANI.

<sup>15</sup> L'Accademia degli Apatisti fu fondata nel 1635 da Agostino Coltellini, letterato e avvocato fiorentino. A partire dal 1639 fu sotto la protezione del granduca Cosimo III de' Medici.

<sup>16</sup> Non ho reperita alcuna notizia storica sull'Accademia «de' Concor di di Ravenna».

<sup>17</sup> L'Accademia degli Arcadi «di Roma» (inizialmente chiamata Radunanza degli Arcadi) nacque nel 1690 per volere dei letterati Giovanni Mario Crescimbeni, primo «custode generale», e Gian Vincenzo Gravina, come ideale continuazione delle adunanze romane che avevano luogo, fino all'anno prima, nel palazzo della regina Cristina di Svezia.

ni e la terza una *Parafrasi de' sette salmi penitenziali* spiegati in verso lirico, i quali, come vi si dice nella prefazione, erano stati nel 1691 stampati per suoi da un certo Francesco Coli in Venezia presso l'Albrizzi.<sup>18</sup> Queste *Poesie sacre e morali* diedero motivo all'autore della *Magna Bibliotheca Ecclesiastica* (e) di porre anche l'Adimari nel numero degli "scrittori ecclesiastici".

Elleno certamente, per usar le parole medesime del dottore [p. VII] Giuseppe Bianchini (f), «sono di splendide immagini adorne, e con istile sublime distese». Anche il Crescimbeni (g) ne fece quel lungo elogio che meritano encomiando particolarmente (h) la suddetta *Parafrasi de' salmi penitenziali*. Di questa un bel manoscritto esiste presso il dott.<sup>or</sup> Girolamo Baruffaldi. Sue rime si hanno pure nel tomo VIII della *Raccolta d'Arcadia*,<sup>19</sup> e nella parte II della *Raccolta* del Gobbi,<sup>20</sup> ed un sonetto, come per saggio del suo poetare, vien riferito dal Crescimbeni (i).

VI. *Prose sacre contenenti il Compendio della vita di S. Maria Maddalena de' Pazzi, e la Relazione delle feste fatte in Firenze per la sua canonizzazione, con un Discorso della passione del Redentore*. In Firenze nella Stamperia del granduca, 1706, in 4. Uscirono queste col titolo d'Accademico della Crusca e da lui furono dedicate alla medesima altezza reale. Il mentovato *Discorso della passione del Redentore*, fu dipoi ristampato fra le *Prose fiorentine*, parte I, vol. V.<sup>21</sup>

VII. *Il Roberto*, dramma per musica, In Firenze [recte Bologna, eredi Pisarri, 1697], in 8.

VIII. *Satire del marchese Lodovico Adimari patrizio fiorentino*. In Amsterdam chez Estienne Roger 1716, in 8. Cinque sono queste satire e tenute vengono in molto pregio

*istoriche degli Arcadi morti cit.* tomo I, pag. 325.

(e) *Magna bibliotheca ecclesiastica, sive Notitia scriptorum ecclesiasticorum veterum ac recentiorum; in qua ordine alphabetico continetur autorum sacrorum*, Colonia, Perachon & Cramer & C., 1734, tomo I, pag. 115.

(f) *Apologia per le Stampe d'Italia* nel tomo II della *Raccolta Opuscoli Scient.ifici e Filologici* del P.<sup>adre</sup> «Angelo» Calogerà, «51 volumi, Venezia, C. Zane e S. Occhi, 1728-1757», a c. 100.

(g) «G. M. Crescimbeni», *Istoria della volg.<sup>ar</sup> poesia*, «6 volumi, Venezia, L. Basegio, 1730-1731», vol. IV, pag. 236.

(h) *Ibidem*, vol. I, pag. 401.

(i) *Ibidem*, vol. IV, pag. 236.

<sup>18</sup> Cfr. F. Coli, *Parafrasi lirica sopra i sette salmi penitenziali di David, di d. Francesco Coli sacerdote lucchese. Consacrata alle belle virtù, [...] della signora principessa Maria Maddalena Farnese*, Venezia, G. Albrizzi, 1691.

<sup>19</sup> Cfr. Accademici Arcadi, *Rime degli Arcadi*, 9 volumi, Roma, A. Rossi, 1716-1722.

<sup>20</sup> Cfr. A. Gobbi, *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, 3 volumi (1 aggiunto), Bologna, C. Pisarri, 1709-1711.

<sup>21</sup> Cfr. C. R. Dati, *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*, 6 volumi, Firenze, Insegna della Stella, 1661-1722. (oppure l'edizione «Novissima», in 17 volumi, Venezia, Stamperia Remondini, 1751-1754).

dagl'intendenti.

Il sopracitato dott. Bianchini ne ha tra gli altri fatta [p. VIII] menzione con lode (l). Il dott. Dionigi Sancassani, parlando di queste satire, ebbe a dire (m): «Vi è chi crede non essere questa opera parto di un cavaliere così compito, e cui corre l'obbligo di difendere, e non di aggravare, un sesso da cui riconosce l'essere. L'ultima satira delle cinque troppo insulta lo stesso, conchiudendo co' due versi fatti dire da Febo al suo Menippo, che doveva offendersene certo:

«Che, se degna di lode è donna alcuna,  
tu non la vedi, ed io non la conosco.»

IX. Abbiamo dal p. adre Negri (n), che uscirono pure altre sue composizioni in Arezzo, e che da lui furono consacrate alla maestà dell'imperatore Leopoldo, dalla cui magnificenza in contrasegno di stima ricevè in dono una medaglia ad una collana d'oro appesa. Inoltre nelle suddette *Notizie degli Arcadi morti* si legge che presso il soprammentovato Smeraldo suo figliuolo si conservano<sup>22</sup> altri suoi componimenti manoscritti.

(l) Nel suo trattato *Della satira italiana*, (Massa, P. Frediani, 1714), a cc. 9 e 19, nel qual ultimo luogo mostrò di desiderare che uscissero alla luce le satire suddette, le quali, allorché stampò quel suo trattato il Bianchini, cioè a dire nel 1714, erano ancora manoscritte. E di qui per avventura fu tratto in errore chi nel tomo VII della *Bibliothèque italique ou histoire littéraire de l'Italie* (18 volumi, 1728-1734), stampato in Ginevra per M. M. Bousquet nel 1730 affermò che le *Satire* dell'Adimari «sont encore manuscrites».

(m) *Biblioteca volante del Cinelli*, 24 volumi, luogo e editore vari, 1677-1739, scanzia XX, (Padova, G. B. Conzatti, 1718), pag. 84.

(n) «G. Negri», *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, B. Pomatelli, 1722, pag. 362.

- |         |   |
|---------|---|
| 1-35    | Satira I <i>Contro l'adulazione.</i>  |
| 36-79   | Satira II <i>Contro i vizii universali.</i>   |
| 80-117  | Satira III <i>Contro il vizio della bugia, e suoi seguaci.</i>                            |
| 118-162 | Satira IV <i>Contro alcuni vizii delle donne, e particolarmente contro le cantatrici.</i> |
| 163-199 | Satira V <i>Contro i vizii delle donne in universale.</i>                                 |

---

<sup>22</sup> G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia* cit.: «conservavano».

pp.

[Incisione su rame col ritratto dell'autore]

MARC – HESE | LODOVICO – ADIMARI | in  
età d – anni LIX | Pietro Dandini dip. | Pompeo  
Lapi inc. Livorno 1788

[i] [Incisione su rame con satiro femmina seduto in riva  
a un fiume]

[nell'incisione:] SATIRE | DEL MARCHESE |  
LODOVICO ADIMARI | CON ILLUSTRATI-  
IONI | &c

[sotto l'incisione:] LONDRA, 1788 | *Si vende in Li-  
vorno presso Tom<sup>o</sup> Masi e Comp.* | Ioan. Lapi. inv. et.  
del Libur. Pompeo Lapi. Figlio. Scul.

[ii] bianca

[iii-iv] A SUA ECCELLENZA | MILORD | HERVEY |  
CAPITANO D'ALTO BORDO AL SERVIZIO |  
DI S. M. BRITANNICA, E INVIATO |  
STRAORDINARIO PRESSO LA REAL | COR-  
TE DI TOSCANA &c.

ECCELLENZA

Nel presentare a vostra eccellenza le pregiatissime  
*Satire* di Lodovico Adimari, che formano parte della  
nostra vasta collezione di poeti classici italiani, non  
abbiamo avuta veramente altra mira che [p. v] quella  
di far noto al mondo tutto l'ossequio e la venerazio-  
ne che all'E.«ccellenza» V.«ostra» per ogni giusto titolo  
professiamo. Ma, riflettendo che, come degno figlio  
del Conte di Bristol, V.«ostra» E.«ccellenza» è per ori-  
gine e per inclinazione delle belle arti coltivatore e  
patrono, ci si fa luogo a sperare altresì che vorrà de-  
gnarsi di accordare la sua particolar protezione, e al  
libro che abbiamo l'onore di dedicare a V.«ostra»  
E.«ccellenza», ed a noi che con i sentimenti della più  
ossequiosa stima ci pregiamo di essere

di vostra eccellenza

umiliss.«mi», devotiss.«mi» servitori  
gli Editori

<sup>23</sup> Cfr. D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari* cit., pp. 178-180 note.

[v-vii]

AL NOBILISSIMO | SIGNOR CAVALIERE |  
FRA ANTONIO MIARI, | CAPITANO DELLA  
COMANDANTE | DI MALTA &c.

Nobilissimo signore

Uno dei metodi che abbiamo sempre adoprato per assicurare il successo delle nostre tipografiche intraprese è stato quello di raccomandarle alla benevolenza dei nostri fautori, per i quali abbiamo [p. vi] nel tempo stesso voluto far manifesta al pubblico la dovuta nostra riconoscenza. Su questo piede confessiamo di aver troppo indugiato a praticarlo con voi, nobilissimo signore, che vi siete mostrato con noi in ogni occasione più mecenate che fautore. Sicché oramai, divenuti sensibili alle nostre obbligazioni, ci siamo proposti di compiere questo dovere col dedicarvi il presente volume di celebratissime satire, scritte da diversi de' più valorosi nostri poeti, proponendovi alla testa di questa raccolta come un modello, il più fornito di quei sentimenti virtuosi che si procura d'inculcarvi, ed il più scevro di quei vizi che vi si vogliono reprimere. Accogliete, nobilissimo signore con la consueta vostra bontà questo piccolo tributo della nostra gratitudine e del nostro ossequio, e, misurandone il valore dall'intenzione, fate che non [p. vii] sia così picciolo in faccia vostra, che faccia comparirle temerari nel porgervelo quelli che si protestano di essere con tutta la venerazione

umiliss.◀imi▶, devotiss.◀imi▶ servitori  
gli Editori

[viii]

bianca

I-XVI

ELOGIO | DEL MARCHESE | LODOVICO  
ADIMARI | PATRIZIO FIORENTINO. (a)

Tra le principali famiglie di Firenze, e, come il nostro Dante dice: «degne de' più alti scanni», una certamente si fu quella degli Adimari, rendutasi in ogni tempo illustre per l'antichità dell'origine, per [p. II] lo numero de' cavalieri, pel valor militare, per la letteratura, per la porpora del Vaticano, e per altre molte dignità ecclesiastiche e secolari. E poiché il ramo di questa famiglia che esisteva in Firenze si è estinto sin dall'anno 1736 nella persona di Smeraldo di Curzio di Bernardo Adimari, morto il dì 6 ottobre di detto anno, che fu sepolto in San Francesco al Monte di San Miniato nella cappella di suo antico giuspatrona-

(a) Le presenti notizie si sono in parte tratte dalli *Scrittori d'Italia* del Conte Giammaria Mazzuchelli [cfr. Am64(a)], e dalle *Notizie istoriche degli Arcadi morti* «del Crescimbeni» [cfr. Am64(a)], ed in parte ci sono state comunicate dal chiarissimo sig.◀nor▶ canonico Angelo Maria Bandini assai benemerito della nostra *Collezione de' poeti classici italiani* [?], che noi ricordiamo con sentimento di riconoscente amicizia.

to,<sup>24</sup> ci sembra molto opportuno di dire alcuna cosa succintamente circa all'istoria della medesima, che fece una delle primarie figure, specialmente nella nostra capitale. Si rileva infatti che questa famiglia, chiamata altrove da Dante «la tracotata schiatta», fu delle più numerose, potenti e nobili del sesto di Porta San Pietro,<sup>25</sup> dove si pose ad abitare nel 1010 dopo la distruzione di Fiesole, fabbricando- [p. III] vi la chiesa di S. Maria Nipotecosa sul canto della sua via detta «il corso degli Adimari». Gl'individui di essa furono signori di Castella in contado, ed ebbero torre e loggia in città, come tuttavia si vede esistere nel detto corso la loggia chiamata «della Neghittosa». Ebbero nel 1196 un console, goderon per 15 volte il priorato dal 1286 al 1514, ed ebbero molti personaggi chiarissimi nelle lettere e nell'armi, tra i quali è da rammentarsi Antonio, che fu capo della terza congiura contro il duca d'Atene signore di Firenze,<sup>26</sup> ed Alessandro, celebre poeta toscano ed eccellente grecista. Né punto minori furono le onorificenze che la casa degli Adimari godè anche fuori della patria, essendosi specialmente diramata nel regno di Sicilia: sopra di che merita di esser riferito ciò che il nostro Lodovico medesimo ne [p. IV] dice, parlando al lettore nella prefazione alle sue *Poesie* indirizzate al re di Francia Lodovico XIV il grande: «A me basta che tu veda in questi fogli una grata, non men che rispettosa, testimonianza della molta obbligazione che la mia famiglia debbe alla real casa di Francia, da cui riconobbe, già quattrocento anni sono, l'onore di essere aggregata in uno de' cinque seggi di Napoli,<sup>27</sup> allorché molti de' miei progenitori valorosamente operando nella corte de' re Angioini, e a quelli fedelmente servendo, furono dalla loro beneficenza ingranditi con prerogative di vassallaggio, e più volte onorati col carico di vicerè nelle province di quel regno. I discendenti de' quali, continovando<sup>28</sup> poi con la medesima fede verso l'augustissima casa d'Austria, conservano ancora i fregi della lor nobiltà, e vive al

---

<sup>24</sup> Normalizzo l'originale «gius padronato».

<sup>25</sup> Il «sesto di Porta San Pietro» è il nome di una delle sei parti (sestieri) in cui fu divisa la città di Firenze a partire dal 1078. In particolare, il quartiere succitato prese il nome da una delle porte che allora consentivano l'accesso alla città. Cfr. TRECCANI.

<sup>26</sup> Qui ci si riferisce a Gualtiero IV di Brienne (1305 ca-1356), duca di Atene e signore di Firenze. Cfr. TRECCANI.

<sup>27</sup> I «cinque seggi di Napoli» erano le istituzioni amministrative urbane in cui i nobili erano divisi per rappresentare e difendere, attraverso un delegato per sezione (chiamato «eletto»), i propri interessi e quelli del bene comune. Oltre ai cinque seggi nobiliari esisteva un sesto seggio, popolare, destinato al resto dei cittadini. Cfr. TRECCANI.

<sup>28</sup> Il termine «continovando», da continuare, sta per «continuando». Cfr. CRUSCA.

presente il sig. don [p. v] Biagio consigliere del regio consiglio di S. Chiara, che, per l'alto valor dell'ingegno e somma esperienza delle materie legali, fu, nel trascorso mese di maggio da Carlo II, suo clementissimo signore, eletto per avvocato del real patrimonio. Né con minore augurio di felicità, ne' tempi andati, Alamanno arcivescovo di Pisa sostenne il carattere di nunzio apostolico nel pontificato di Giovanni XXIII appresso la maestà di Carlo VI, nel qual ministero dispensò egli così destramente la propria autorità, che, ornato poi della sacra porpora, ancora assente riuscì, per le due altre legazioni in Aragona e Castiglia e per le molte virtù, amplissimo cardinale. Anzi, che fu tanta l'estimazione di questo principe nel concilio di Costanza, che, inclinando i porporati a innalzarlo alla suprema dignità che [p. vi] vacava per la deposizione del suddetto Giovanni, egli, zelantissimo del riposo della chiesa travagliata dallo scisma di due antipapi, e preponendo al privato suo comodo il pubblico bene, affrettò l'elezione del nuovo pontefice nella persona di Oddo Colonna, essendo quegli singolarmente opportuno a sostenere in tempi cotanto affannosi con la possanza della propria stirpe l'altezza del grado conferitogli contro la violenza dei suoi non legittimi competitori. Aggiungasi a questo ciò che di presente fa godere la magnanimità di sì gran re a' marchesi di Grignano, che pur sono della casa Adimari: uno de' quali, governando la Provenza con titolo di luogotenente, fregia il petto con l'insegna dello Spirito Santo, e il di lui fratello presiede alla chiesa d'Arles, essendo succeduto al già morto zio in così nobile arcivescovato &c». [p. vii] Da questa inclita prosapia dunque nacque il nostro marchese Lodovico in Napoli l'anno 1644 il dì 3 di settembre, ed ebbe in genitori Zanobi di Lodovico Adimari, e donna Allegra (b) di Bivero Tassis dama spagnuola. Arricchitosi delle più nobili scienze, fu portato dalla vivacità del suo ingegno alla poesia toscana, per la quale mostrò fino da' suoi primi anni la maggiore inclinazione, ed in cui divenne eccellente, avendo saputo ben corrispondere alle premure che n'ebbe il di lui maestro, il celebre Luca Terenzi professore dell'università di Pisa. I suoi componimenti sono robusti, floridi e pieni di leggiadria e di spirito. Ma noi meglio parlar- [p. viii] remo di lui relativamente ai suoi studi colle parole medesime del Crescimbeni, il quale nella sua *Storia della volgar poesia* (c) dice che il nostro Adimari «fu uno di que' saggi, che, senza badare a ciò che lo svogliato secolo si volesse, e disprezzando affatto l'applauso popolare, vollero nella volgar poesia seguir l'orme

(b) Correggasi il Mazzuchelli [cfr. Am64(a)], che con isbaglio la chiama «Angela», e gli altri scrittori, che dietro di lui sono incorsi nell'istesso errore.

(c) Vol. IV, pag. 236 [cfr. Am64(a)].

de' veri maestri. Ebbe egli uno stile grande, splendido, e maestoso, lavorato con singolar chiarezza e con nobili frasi poetiche; e siccome era molto erudito e bene inteso nelle principali scienze, così i suoi componimenti arricchiva di savia dottrina, massimamente sacra e morale, che fu la più frequente ch'egli adoperasse». Stette in molti luoghi d'Italia e riportò dal duca Ferdinando Carlo di Mantova il titolo di marchese e [p. IX] di gentiluomo della sua camera, trattenendosi nella di lui corte per qualche tempo, ove dette ampio saggio del suo valore, e n'esigé stima ed affetto. Fu aggregato all'Accademia Fiorentina, a quella della Crusca ed a quella degli Apatisti; e fu pure ammesso a quella de' Concordi di Ravenna ed all'Adunanza degli Arcadi di Roma a' 18 di settembre del 1691 col nome di *Termisto Marateo*. Conseguì dall'A.*l*tezza R.*e*ale del gran duca Cosimo III la lettura della lingua toscana nel pubblico studio fiorentino, vacata per morte del celebre Francesco Redi; e fu anche lettore di cavalleria nell'Accademia de' Nobili di Firenze, ove fece delle strepitose lezioni, come che egli era nelle antiche e moderne istorie versatissimo. Nella toscana prosa mostrò ancora il suo vivace ingegno, come si ravvisa da quelle che sono alle stampe. E per [p. X] dire alcuna cosa primieramente de' di lui poetici componimenti, ebbe ne' drammi per la musica molta felicità e leggiadria di stile, e furono recitati in Firenze dai cavalieri con applauso universale, particolarmente quello intitolato *Il Carceriere di sé medesimo*, che mandò alle stampe dedicandolo al principe Francesco Maria di Toscana, a cui dice essere questo il secondo da lui indirizzatogli. Ma gloria maggiore gli procurarono le poesie liriche, in specie quelle in lode di Luigi XIV re di Francia, e quelle spirituali stampate in diversi tempi, come può rivelarsi dall'indice delle varie di lui opere che daremo da noi accresciuto di alcune edizioni, non conosciute dal conte Mazzuchelli, in fine delle presenti notizie. La prima parte di queste ultime contiene i sonetti sacri e morali, la seconda le canzoni, e la terza la *Parafrasi* [p. XI] *de' sette salmi penitenziali* spiegati con molta felicità, i quali, com'egli dice nella prefazione, erano stati nel 1691 fatti stampare da non so chi per suoi in Venezia. Queste *Poesie sacre e morali* dettero motivo all'autore della *Magna Bibliotheca Ecclesiastica* (d) di porre anche l'Adimari nel numero delli scrittori ecclesiastici. Elleno certamente, per usar le parole medesime del dottor Giuseppe Bianchini, (e) «sono di splendide immagini adorne, e con istile sublime distese». Anche il Crescimbeni (f) ne fece quel lungo elogio che meritano,

(d) Tomo I, pag. 115  
[cfr. Am64(e)].

(e) *Apologia per le Stampe d'Italia* [cfr. Am64(f)], nel tomo II della *Raccolta* del P.*adre* Calogera a pag. 100.

(f) *Storia della volgar poesia*. vol. IV, pag. 236  
[cfr. Am64(a)].



encomiando particolarmente la *Parafrasi de' salmi penitenziali* (g). [p. XII] Ma quell'opera che gli acquistò una ben distinta reputazione fra i dotti, non solo, ma eziandio presso ogni ceto di persone, e che mostrò il di lui genio grande ed elevato nella toscana poesia, sono le cinque *Satire*, (h) nelle quali nulla è di quell'amaro che suol toccare il più delle volte in simili componimenti il particolare, e che seppe arricchire di tante bellezze, a fronte delle quali possono ben perdonarsi alcuni nèi che i troppo delicati critici vi hanno rilevato. Avremmo solo desiderato in esse che il nostro autore avesse moderato alquanto il [p. XIII] suo trasporto nel rimproverare e correggere i vizi del bel sesso. E infatti non possono leggersi senza sorpresa quei due versi con i quali finisce l'ultima delle sue *Satire*:

«Che se degna di lode è donna alcuna,  
tu non la vedi, ed io non la conosco.»

Onde a ragione il dottor Dionigi Sancassani (i) parlando delle medesime ebbe a disapprovarne la troppa fierezza.

Consacrò anche alcune sue *Poesie* all'imperator Leopoldo, dalla cui munificenza ricevè in dono una medaglia appesa ad una collana d'oro, per contrassegno di quella molta stima che questo monarca faceva dell'Adimari.

L'ultima delle di lui fatiche furono le *Prose sacre*, che egli pubblicò col titolo d'Accademico della [p. XIV] Crusca, dedicandole all'A.*l*tezza R.*e*ale del granduca. Per queste degne opere meritò dunque i giusti applausi dei letterati, fra i quali, quelli del Leti, del Crescimbeni, del dott.*or* Paolo Sebastiano Medici, del dott.*or* Giuseppe Bianchini, dell'ab.*ate* Anton M.*aria* Salvini, del canonico Anton Domenico Norcia, del conte Mazzuchelli, del Quadrio, degli autori del *Giornale de' letterati d'Italia*, e di altri molti, specialmente dell'abate Regnier Desmarais, che nel brindisi all'Accademia della Crusca che si ritrova tra le sue *Poesie* stampate in Parigi disse:

«Scorgo quel cui diè plettro alto e sonoro  
Petrusca musa, e canto al plettro pari:  
il gentile Adimari.»

Egli, insomma, oltre al corredo di virtù cristiane e morali di cui era adorno, dotato di bel tratto, [p. XV] d'amabil e cortesi maniere, affezionato alle lettere ed ai letterati, officioso e di bel genio, e amico degli amici, illustrò ed arricchì colle sue nobili fatiche la nostra poesia e la toscana favella, della quale può francamente dirsi che fu assai benemerito.

Dopo lunga malattia cessò di vivere in Firenze il dì

(g) *Ibidem*, vol. I, pag. 401.

(h) Molti sono gli scrittori che parlano con somma lode di queste *Satire*, fra i quali il dottor Giuseppe Bianchini nel suo *Trattato della satira italiana* [Cfr. Am-64(h)] mostrò desiderio che si stampassero per decoro della nostra lingua, chiamandole «delicate insieme e forti», qualità che ben di rado s'incontrano in questo genere di poesia.

(i) *Bibliot.*eca* volante del Cinnelli*, scanzia XX, pag. 84 [cfr. Am64(m)].

22 giugno del 1708 in età di anni 64 circa, ed il suo corpo fu riposto in S. Maria Novella nell'antica sepoltura di sua famiglia. Lasciò della sua moglie Maria Cerbini Buonaccorsi, dama fiorentina, due figliuoli anch'essi seguaci del padre nel buon genio alle lettere e alla toscana poesia, cioè Smeraldo, che fu avvocato del Collegio de' Nobili e Accademico Arcade, e che conservava molti componimenti manoscritti del suo genitore, e Allegra Felice Maria che fu moglie del cavaliere Agostino Sac- [p. XVI] chettini. Ebbe un altro figlio chiamato Buonaccorso, che morì in Lucca nel principio della sua fanciullezza, come si rileva dall'argomento d'un sonetto che il nostro poeta gl'indirizzò, il quale comincia:

«Fanciul, che nato e non mortal desio, &c.» (l)

(l) «L. Adimari,» *Poesie sacre e morali*, 2 volumi, Firenze, G. F. Cecchi, 1696, parte I, pag. 103.

Questa perdita assai deplorabile per le lettere fu giustamente compianta da' dotti, dai suoi amici, e da tutti i buoni che lo conoscevano, non solo in Firenze ma in molte parti d'Italia, come un degno tributo dovuto al di lui merito.

XVII-  
XXIII

#### OPERE IN VERSO

I. *La bellezza e la virtù di S. E. madama Mancini Colonna*, Ode. In Padova per Gio. «vanni» Battista Conzati 1666, in foglio.

II. *Sonetti amorosi*, in quarto, di pag. 47. Non vi è l'anno dell'edizione, ma l'approvazione che vi si leggono sono firmate ne' 25 giugno, e primo luglio 1672.

*Sonetti amorosi, al serenissimo G. D. di Toscana Cosimo III*. In Firenze, nella Stamperia d'Ippolito della Nave 1693, in quarto.

III. *Sonetti, all'august. maestà di Leopoldo Ignazio d'Austria romano imperatore*, 1677, in ottavo grande. Senza luogo, né nome di stampatore. Il p. «adre» Negri (m) rammenta altre composizioni in versi uscite dalle stampe d'Arezzo, e consacrate al detto monarca, che probabilmente saranno le suddette. [p. XVIII]

(m) *Istoria degli scrittori fiorentini*, pag. 362 [cfr. Am64(m)].

IV. *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, commedia recitata da' cavalieri della Conversazione di Borgo Tagolaia. All'altezza ser. «enissima» del principe d. «on» Francesco M. «aria» di Toscana. In Firenze, alla Condotta 1679, in dodici. Tanto questa commedia, quanto il dramma del *Roberto* qui sotto registrato potrebbe aggiungersi alla *Drammaturgia* dell'Allacci,<sup>29</sup> da cui non furono conosciuti, né da chi posteriormente ampliò

<sup>29</sup> Cfr. L. Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G. Pasquali, 1755.

la di lui opera.

V. *Il Carceriere di sé medesimo*. In Firenze, pel Vangelisti 1681, in dodici, dedicato al principe Francesco M.*aria* di Toscana.

Il medesimo dramma replicato in Vienna d'Austria alle augustissime maestà cesaree nel carnevale &c. In Vienna, per Susanna Cristina, vedova di Matteo Cosmerovio 1702, in ottavo, con musica di diversi signori virtuosi di S.*ua* M.*aestà* C.*esarea*.

VI. *Amante di sua figlia, ovvero le generosità romane in amore sotto Quinto Fabio Massimo*. Dramma rappresentato nell'Accademia degl'Infuocati in Firenze, dedicato all'*alt.ezza* sereniss.*ima* di Cosimo III G.*ran* D.*uca* di Toscana. Firenze, pel Vangelisti, in dodici senz'anno.

VII. *Il Roberto*, dramma per musica. *Ivi* [*recte* Bologna, eredi Pisarri, 1697], in ottavo, senz'altro.

[p. XIX] Degli altri drammi, che il nostro autore si crede possa avere scritti, non abbiamo cognizione e credesi che non sieno mai stati impressi.

VIII. *La corona imperiale*, prima canzone. In Firenze, all'insegna della Stella, 1683, in quarto.

Canzone seconda, per la vittoria ottenuta sotto Vienna &c. In Firenze, alla Condotta 1683, in quarto.

Canzone, per la felice vittoria ottenuta nell'Austria &c. *Ivi* 1683, in quarto.

IX. *Poesie alla maestà del gloriosiss. e cristianiss. re Lodovico XIV il grande*. Bellissima edizione in quarto grande, assai rara e adorna di rami, in cui non vi è luogo, né anno, né nome di stampatore, ma che però sembra di Firenze sì per i caratteri ed altri ornamenti tipografici usati in altre edizioni di quel tempo dalla stamperia granducale, come ancora per la data della dedicatoria, che è di Firenze, li 2 luglio 1693. Queste *Poesie* sono divise come in due parti, la prima delle quali contiene molti sonetti, ed una canzone in cui si descrivono le glorie di quel monarca, e la seconda che ha un particolar frontespizio, e che comincia con nuovo registro, con- [p. XX] tiene un poemetto in ottava rima intitolato *Le glorie di Lodovico XIV il grande nelle delizie di Versaglie*.

X. *Poesie sacre e morali*. In Firenze, nella Stamperia di S.*ua* A.*ltezza* S.*erenissima* per Gio.*vanni* Filippo Cecchi 1696, in foglio. Parti tre, ciascheduna delle quali comincia con nuovo frontespizio e nuova numerazione di pagine. Edizione veramente magnifica e bella.

Le medesime. In Lucca, pel Frediani 1711, in ottavo. Il conte Mazzuchelli accenna, come della *Parafrasi de' salmi* esisteva un bel manoscritto presso il dott. or Girolamo Baruffaldi.

Alcune rime del nostro Adimari si hanno nel tomo VIII delle *Rime degli Arcadi* e nella parte II del Gobbi. E un sonetto vien riportato dal Crescimbeni nella sua *Storia della volgar poesia* come per saggio del suo poetare.

XI. *Satire* (cinque). A Amsterdam, chez Estienne Roger, 1716, in ottavo. Edizione originale, nella quale occorsero molti errori di stampa, che in parte vennero corretti da un'errata posta in fine del libro.

Le medesime. Amsterdam (ma Livorno pel Coltellini), 1764, in ottavo grande. Edizione seconda assai più scorretta della pri- [p. XXI] ma e di cui non è da farne alcun conto.

Dobbiamo qui avvisare il pubblico delle particolari cure e diligenze da noi, secondo che siamo soliti di fare, praticate nella presente ristampa di queste *Satire*, in cui abbiamo preso a seguitare un manoscritto cartaceo in foglio assai buono e correttissimo che sembra essere scritto del tempo da soggetto assai intelligente, tenendo anche a riscontro le suddette due edizioni, dalle quali qualche volta abbiamo tratte delle lezioni che ci sono sembrate più esatte, come può rilevarsi dalle varianti da noi poste in piè di pagina. Il detto codice manoscritto esiste nella scelta libreria Poggiali, da noi altrove rammentata. E perché nulla manchi al pregio della nostra edizione, oltre al merito tipografico, ed al ritratto dell'autore nuovamente aggiunto, vi abbiamo unito un più compiuto *Elogio* del medesimo, non avendo risparmiato fatica o diligenza perché la medesima riuscisse, per quanto ci era possibile, illustrata, esatta e corretta.

XXII-  
XXIII

## OPERE IN PROSA

XII. *Prose sacre* contenenti il *Compendio della vita di S. anta Maria Maddalena de' Pazzi*, e la *Relazione delle feste fatte in Firenze per la sua canonizzazione*; con un *Discorso della passione del Redentore*. All'A. ltezza R. eale di Cosimo III granduca di Toscana. In Firenze, nella Stamperia di S. ua A. ltezza R. eale per Anton Maria Albizzini, 1706, in quarto piccolo. Bell'edizione ornata del ritratto del nostro autore ricavato da una pittura del valente Pietro Dandini, ed inciso egregiamente da Teodoro Ver Cruyse, dal quale si è tratto quello elegantissimo, di cui si fregia la presente

nostra ristampa.

La *Relazione delle feste* &c., che esiste a pag. 83, è in prosa, onde correggasi il Negri l.«oco» cit.«ato» [cfr. Am64(n)], che la dice in versi. Alla detta *Relazione* vi è un bel rame inciso dal medesimo Ver Cruyse rappresentante la veduta istoriata dell'altar maggiore della santa. Il *Discorso sopra la Passione* è a pag. 173, ed ha il suo particolar frontespizio, [p. XXIII] ed una dedica dell'autore al cardinale Jacopo Buoncompagni arcivescovo di Bologna. Il detto *Discorso* fu poscia ristampato fra le *Prose fiorentine*, parte I, vol. V.<sup>30</sup>

XIV. Restano del nostro autore XVII lezioni cavalleresche assai pregiate, che manoscritte si conservano in varie librerie di Firenze.

[XXIV]	bianca
[1]	SATIRE   DEL MARCHESE   LODOVICO ADIMARI.
[2]	bianca
3-56	Satira prima. <i>Contro l'adulazione</i>
57-123	Satira seconda. <i>Contro i vizî universali</i>
124-182	Satira terza. <i>Contro il vizio della bugia, e suoi seguaci</i>
183-253	Satira quarta. <i>Contro alcuni vizî delle donne, e particolarmente contro le cantatrici</i>
254-312	Satira quinta. <i>Contro i vizî delle donne in universale</i>

---

<sup>30</sup> Cfr. qui nota 21.

## SATIRA IV

*Contro alcuni vizi delle donne, e particolarmente contro le cantatrici.*<sup>31</sup>

ALCINDO e MENIPPO

- ALCINDO   Sorgi, Menippo, omai, che dormi ancora?  
               Già, già l'alba novella il bianco velo  
               cangia in rosato ammanto e fassi aurora;  
               già le brine notturne e il freddo gielo  
 5            scioglie sull'alpi in liquidi cristalli  
               la gran face del dì che s'alza al cielo;  
               già dall'Indico mar sferza i cavalli<sup>32</sup>  
               l'apportator del lume, e l'aurea lampa  
               guida a gran passi inver gli eterei calli.  
 10           Vedi che al muro intorno il sol già stampa  
               per le finestre mal commesse alquanto  
               lucide righe, e agli occhi tuoi divampa?  
               Sorgi, che tardi ancor? Ben sai che tanto  
               di vita ha l'uom quanto d'oprar s'affretta,  
 15            che mentre ei dorme più, men vive intanto.  
               Son questi i panni tuoi, vèstiti in fretta,  
               convien che meco peregrin tu scenda  
               dal monte al pian, che la città n'aspetta.
- MENIPPO   Che giova a me che il dì novel risplenda,  
 20            se vuol l'empio destin che il suo bel raggio  
               torbido e grave agli occhi miei si renda?  
               Ecco che sorto io son: lieto il viaggio  
               prendi pur tu, se di partir ti piace,  
               ch'io rimango a goder l'ombra d'un faggio.  
 25            Pria queste balze avran perpetua pace  
               co' nemi accesi, austro e aquilon col mare,<sup>33</sup>  
               nido il colombo col falcon rapace:  
               vedrassi pria ciò che impossibil pare;  
               dal grifo e dal caval nascer tal prole,<sup>34</sup>  
 30            che l'uno il correr dia, l'altro il volare;  
               uscir dal bosco ombroso al chiaro sole  
               la damma, e in mezzo a' veltri i puri argenti<sup>35</sup>  
               lambir del rio, che dissetar la suole;  
               pascere le torme de' lanosi armenti  
 35            le molli erbetto, e gli affamati lupi  
               seder non lungi a lor custodia intenti;  
               pria sovra i gioghi dell'alpestri rupi  
               voleranno i delfini, e i capri snelli  
               nell'acque noteran tra' fondi cupi;

<sup>31</sup> Lo88: segue asterisco che rimanda alla nota «La sud.detta sat.ira IV. è la V in ordine al M<sup>ano</sup>S.<sup>critto</sup> G.<sup>aetano</sup> P.<sup>oggiati</sup>». Cfr. in merito quanto riportato dagli editori nei paratesti di Lo88.

<sup>32</sup> Con «Indico mar» s'intende il «mare d'India», ossia l'oceano Indiano. Cfr. CRUSCA.

<sup>33</sup> I termini «austro e aquilon» designano i nomi di due venti, rispettivamente quello proveniente da sud (mezzogiorno) e quello di tramontana (nord o settentrione). Cfr. ETIMO.

<sup>34</sup> Il «grifo» (detto anche «grifone») è un animale alato mitologico con la testa di uccello e il corpo da leone. Cfr. TRECCANI.

<sup>35</sup> I termini «damma» e «veltri» indicano rispettivamente il «daino» e i «cani da inseguimento» («di velocissimo corso»). Cfr. CRUSCA.

40                    pria senza neve il verno, e gli arboscelli  
                       senz'alcun verde allo spuntar d'aprile,  
                       che un sol momento io cittadin m'appelli.  
 Credimi, Alcindo, è la città sì vile,  
                       son tanti i vizi suoi, che men periglio  
 45                    è lo star fra' giumenti entro un fienile.  
 Di nobil padre io non ignobil figlio  
                       già nacqui in essa e v'abitai molti anni,  
                       povero di ragione e di consiglio.  
 Scorsi l'opre malvagie e i torti inganni,  
 50                    le malizie, le frodi, e i certi segni  
                       de' mal' presenti e de' futuri affanni.  
 Tanto che sazio alfin de' modi indegni,  
                       schivo del basso oprar de' guasti affetti,  
                       del gran torpor degli avviliti ingegni,  
 55                    m'elessi d'abitar gli ermi ricetti  
                       di selva annosa, ove a me sia concesso,  
                       che il fin dovuto a mortal corso aspetti,  
 dove volgendo ognora entro me stesso  
                       la memoria crudel degli altrui scorni,  
 60                    il mio giusto furor sempre ho d'appresso.  
 ALCINDO    Ben m'avveggo, fratel, che tu ritorni  
                       all'uso antico, e se dir mal vorrai,  
                       non fia mai ver che il desir tuo distorni.  
 Sédiam dunque a quel fonte,<sup>36</sup> e dimmi omai  
 65                    qual fia della città l'arte e il costume,  
                       che tu per lunga prova il ver ne sai.  
 Già comincia a tacer l'onda del fiume  
                       sol per udirti, e il venticel, che freme,  
                       raccoglie anch'esso in grembo ai fior' le piume.  
 70                    Noi parlerem fino al meriggio insieme,  
                       che l'opra d'oggi io compirò dimane:  
                       tempo non manca e il differir non preme.  
 MENIPPO    Non basta il giorno intero che rimane  
                       la minor parte a ricordar di tutti  
 75                    gli enormi eccessi delle menti umane.  
 E come invan dell'oceano i flutti  
                       strigner si ponno in piccola conchiglia,  
                       e l'arene contar de' lidi asciutti,  
 così non dee parer gran meraviglia,  
 80                    se di giugner dispero all'alto oggetto,  
                       che lungi è al poter mio cento e più miglia.  
 Perciò l'ira e il furor che accoglio in petto  
                       sfogherò sulle donne a mio talento:  
                       a più satire basta un lor difetto.  
 85                    ALCINDO    Mi piace, e a dirti il vero, io son contento,  
                       che tu risparmi agli uomini la frusta:  
                       comincia a tuo piacer, ch'io tacio e sento.  
 MENIPPO    Sarebbe, il vedo anch'io, cosa più giusta  
                       condurli entrambi alla medesima festa,  
 90                    che, se gambero è l'un, l'altro è locusta,  
                       ma troppo fia quel che il mio dir t'appresta,  
                       mordendo sol la femminil licenza,

<sup>36</sup> Lo88: in nota «*Sédiam lungo quel fonte*. Mano S.critto G.aetano P.oggiati».

che gran materia a gran discorso è questa.  
 La donna in sé diversa è all'apparenza,  
 95 ha lieve intendimento e moto grave,  
 morbida pelle e ruvida coscienza.  
 Di fuor ne' grati accenti ha miel soave;  
 ha dentro il toscano, è nel risolver tarda,  
 sempre dubbiosa e timidetta pave.  
 100 Ma nell'interno poi, s'altri ben guarda,  
 fiacca e debil si scuopre in oprar bene,  
 e nel far mal più d'Ercole è gagliarda.<sup>37</sup>  
 Or qual de' vizi suoi primier mi viene  
 da raccontar, se i vizi suoi son tanti,  
 105 quante foglie ha l'Ardenna, il Gange arene?<sup>38</sup>  
 Conta l'eccelse moli e torreggianti  
 sparse in cittade, e gli umili abituri,  
 quindi al novero lor giugni altrettanti,  
 ed immagina poi che alberghi oscuri  
 110 sieno di mostri orribili e di fiere,  
 tane e covili di serpenti impuri.  
 Ciò che lussuria sia, ciò che piacere  
 di Venere esser puote, in ogni stanza  
 Semiramide insegna e il fa vedere.<sup>39</sup>  
 115 Scordata in tutto la modesta usanza  
 del secolo primier, studia ogni donna  
 la morbidezza, il brio, l'ozio e la danza.  
 Quel che di sozzo appena, allor che assonna,  
 Tania ignuda oserebbe, oggi commette<sup>40</sup>  
 120 inesperta donzella ancor che in gonna.  
 Che giova al senno uman molte ristrette  
 tenerne in chiusa torre? Esse dall'alto  
 giuocan d'occhio col vago, e son civette.  
 Le Virginie moderne al primo assalto<sup>41</sup>  
 125 cadono in braccio agli Appi, e non mai tinto  
 resta il terren di sanguinoso smalto.

<sup>37</sup> «Ercole» è il nome dato dai Romani all'eroe-dio greco Eracle, notoriamente conosciuto per la sua forza. Cfr. TRECCANI.

<sup>38</sup> L'«Ardenna», in francese Ardenne, è un altipiano sito tra le frontiere attuali di Francia, Belgio e Lussemburgo. Cfr. TRECCANI.

<sup>39</sup> Secondo la tradizione greca Semiramide fu una leggendaria regina assira, andata in sposa al re Nino mentre ancora era maritata al generale Onne. Cfr. TRECCANI.

<sup>40</sup> Lo88: in nota «Fannia. Manno» S. critto G. aetano P. «oggiali». Fannia di Minturno (I secolo a.C.), fu celebre per aver aiutato il console romano Mario Gaio durante la sua fuga da Roma. Nonostante il suo trascorso deplorabile e impudico, fu presa in moglie da un certo Caio Ticinio (o Ficinnio) con l'intento di impadronirsi della sua dote per poi divorziare da lei accusandola di adulterio. Messo in atto il piano, la causa finì davanti a Mario Gaio, il quale, intuito l'inganno, condannò il marito a restituire la dote e Fannia a pagare un'ammenda per il reato d'impudicizia. Cfr. L. M. Chaudon (a cura di), *Nuovo dizionario storico, ovvero Istoria in compendio di tutti gli uomini, che si sono renduti celebri per talenti, virtù, sceleratezze, errori &c. dal principio del mondo sino a nostri giorni [...] Con varie tavole cronologiche [...] Composto da una società di letterati*, 28 volumi, Napoli, M. Morelli e V. Flauto, 1791-1798, vol. X, 1792, *ad vocem*. Non sono riusciti a chiarire l'identità della «Tania» citata nelle tre edizioni della satira.

<sup>41</sup> I versi «Le Virginie [...] | cadono in braccia agli Appi» fanno riferimento all'episodio leggendario secondo il quale Virginia, eroina legata all'abolizione del decemvirato e alla restaurazione della libertà plebea (V sec. a.C.), fu insidiata dal decemviro Appio Claudio. In seguito a tal fatto, per sottrarla al disonore, il padre di lei le tolse la vita. Cfr. TRECCANI.



Di castitade il nome è vano o finto,  
 che ugualmente lasciva oggi è ciascuna,  
 per la malizia altrui, pel proprio istinto.  
 130 E se in pregio d'onesta odon taluna  
 ricordar qual fur Marzia e Medullina,<sup>42</sup>  
 ne ridon tutte, e non le applaude alcuna.  
 Consente a pudicizia esser regina  
 sol per ischerzo il secolo nefando,  
 135 ma poi stracciato ha il manto, e va tapina.  
 Dal nostro cielo le Sofronie han bando,<sup>43</sup>  
 le Timoclie e le Dulle in altri liti,<sup>44</sup>  
 ne van con Ippo solitarie errando.<sup>45</sup>  
 Non v'è chi l'orme d'Eufrosina additi,<sup>46</sup>  
 140 di Blibia e Fara in più lontana parte<sup>47</sup>  
 seguon gli esempi i Tartari e gli Sciti.<sup>48</sup>  
 Dican l'istorie pur, spieghin le carte  
 come serbaro intatto il proprio onore  
 le vergini alemanne, e con qual arte.<sup>49</sup>

<sup>42</sup> «Marzia e Medullina» furono due fanciulle romane accomunate dall'aver cospirato contro il proprio amante la prima, genitore la seconda. Marzia (o Marcia), concubina dell'imperatore Marco Aurelio Commodo (161-192 d.C.), dopo aver ricevuto minacce di morte dal sovrano, si unì alla congiura per il suo assassinio; Medullina invece, promessa sposa dell'imperatore Claudio (10-54 d.C.), uccise il padre colpevole di aver violato la di lei virtù dopo essersi pesantemente ubriacato a causa della punizione inflittagli dal dio Bacco per aver disprezzato le sue feste (i baccanali). Cfr. TRECCANI.

<sup>43</sup> «Sofronia» fu una nobildonna romana. Insidiata dall'imperatore Massenzio (238 ca-312 d.C.), che voleva approfittare della sua virtù, si suicidò poco prima di essere violata. Cfr. G. G. Origlia Paulino, *Dizionario storico continente quanto vi ha di più notevole nella storia sacra, profana, antica e moderna d'Italia di Giangiuseppe Origlia Paulino opera, che serve di supplemento al dizionario storico portatile tradotto ultimamente dal francese nell'italiana favella*, 2 volumi, Napoli, B. Gessari, 1756-1757, vol. II, 1757, *ad vocem*.

<sup>44</sup> «Timoclea» era una nobildonna tebana vissuta ai tempi della conquista di Tebe da parte di Alessandro Magno (356-323 a.C.). Durante l'attacco alla città la casa di Timoclea fu saccheggiata e distrutta e lei fu violentata dal generale dei Traci. Quest'ultimo le chiese se possedesse ulteriori tesori e lei, astutamente, gli svelò di aver gettato i più preziosi dentro il pozzo del suo giardino poco prima del loro arrivo. Credendole, il generale si sporse dal bordo del pozzo per controllarne la profondità, ma lei con una spinta lo fece precipitare. Arrestata e condotta al cospetto di Alessandro, fu da quest'ultimo liberata per l'astuzia dimostrata nel difendersi e per la sua schiettezza nel rispondere alle domande del sovrano. Cfr. G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo compilato dai signori Giovanni Pozzoli, Felice Romani e Antonio Peracchi sulle tracce di Noël, Millin, La Porte, Dupuis, Rabaud S. Etienne &c. &c.*, 8 volumi, Livorno, Vignozzi, 1829, vol. VII, *ad vocem*. Non sono riuscito a risalire all'identità di «Dulla».

<sup>45</sup> Ippo è una delle ninfe oceanine.

<sup>46</sup> «Eufrosina» (413 ca-470 d.C.), figlia di Pafnuzio, nobile di Alessandria, ostacolata dal padre nel suo desiderio di consacrarsi al Signore e condurre una vita appartata, assunse vesti e nome virili e visse in un monastero di monaci. Poco prima di morire si svelò al padre che subito si convertì. Oggi il suo nome compare nel martirologio romano insieme a quello di un'altra Eufrosina (854 ca-923), detta «la Giovane» per distinguerla dalla prima. La leggenda attorno alla vita di quest'ultima presenta gli stessi caratteri di quella della santa alessandrina. Cfr. TRECCANI.

<sup>47</sup> Non sono riuscito a risalire all'identità di «Blibia» e «Fara» (quest'ultima può forse essere identificata in Santa Fara, religiosa del VII secolo d.C.).

<sup>48</sup> Il nome «Tartari» (o Tatari) indica alcune popolazioni stanziate nell'Europa orientale di origine prima mongola poi turcica. La variante «Tartari» si deve all'alterazione dell'originale «Tatari» per accostamento al Tartaro (ossia regno dei morti) della mitologia. Gli «Sciti» erano una popolazione originaria delle steppe settentrionali dell'Asia centrale, che dal VII secolo a.C. si stabilì sulle coste asiatiche del Mar Nero, nella regione anticamente denominata Scizia. Cfr. TRECCANI.

145 Che offrir la gola ai lacci, al ferro il cuore  
 per non vivere impure, a' di presenti  
 sembra ardir disperato e non valore.  
 Le femmine di Scio furo imprudenti<sup>50</sup>  
 perché fedeli, temperanti e forti,  
 150 ritrose agli adulteri, ai tradimenti.  
 “Ferma, crudel, dove il mio cor ten porti?”<sup>51</sup>  
 Febo a Dafne dicea, sparso il crin d'oro  
 di polve, umido il ciglio e i labbri smorti:  
 “Ferma, bella sdegnosa, io non ignoro  
 155 che sempre unito a gran beltà si vede  
 fasto, alterezza e raro amor con loro.  
 Ma se valor d'alta costanza e fede,  
 merto di calde lagrime e sospiri,  
 non vaglion teco ad implorar mercede,  
 160 volgiti al mio pregar, tanto che miri  
 manco irata e superba il morir mio,  
 e almen contento d'un tuo sguardo io spiri;  
 né invan parlai, se di spirar diss'io:  
 che ben potrà morir nume immortale  
 165 se viver può fra tante pene un dio.  
 Lasso, pur fuggi, e men veloci ha l'ale  
 sul matutino albor l'aura che vola,  
 men tardo ha il mover suo partico strale;<sup>52</sup>  
 ma fuggi, ingrata, al desir mio t'invola,  
 170 all'ardor del mio fuoco il petto indura,  
 sprezza un sì fido amante, e nol consola,  
 che se non manca all'ardir mio ventura,  
 t'avrò ben tosto a tuo mal grado in braccio,  
 tanto Amor mi promette e m'assicura:  
 175 già t'incalzo, ti prendo, e già t'abbraccio,  
 pur nel tuo grembo a riposar m'accingo.  
 Misero, a qual portento ardo ed agghiaccio?  
 O che m'inganna il senso, o al senso io fingo?  
 La mia Dafne si cangia in rami e in fronde  
 180 di verdeggiante lauro, e un lauro io stringo?  
 Dafne, ove sei, chi agli occhi miei t'asconde?”,  
 piangendo esclama il garzon mesto, e l'eco,  
 del suo dolor pietosa, al duol risponde:

<sup>49</sup> Il termine «alemanne» indica l'appartenenza all'antico popolo germanico degli Alemanni, termine quest'ultimo che prese ad indicare, a partire dal III secolo d.C., l'insieme delle popolazioni sveve che abitavano i territori dell'odierna Germania meridionale. Potrebbe trattarsi delle vergini martirizzate assieme per mano degli unni assieme a S. Orsola (IV sec. d.C.). Ringrazio il prof. Lorenzo Bianconi per questa indicazione. Cfr. TRECCANI.

<sup>50</sup> «Le femmine di Scio», isola greca del Mare Egeo (denominata anticamente Chio), erano note per i loro buoni costumi e la loro onestà.

<sup>51</sup> I versi 151-189 fanno riferimento al mito di Apollo (identificato con l'epiteto «Febo») e Dafne. Invaghiatosi di lei, il dio le si avvicinò per dimostrarle il suo amore ma lei si diede alla fuga. Braccata e ormai alle strette, invocò implorante l'aiuto dei suoi genitori, Gea e il fiume Peneo, che dimostrandole pietà la tramutarono in un albero di alloro. Cfr. TRECCANI.

<sup>52</sup> L'aggettivo «partico» indica l'appartenenza all'antica popolazione iranica dei Parti. L'espressione *frecia del Parto* è «un'allusione malevola, frase mordace che si lancia al momento di andarsene, o anche colpo dato a tradimento (allusione alla tattica dei Parti che, fuggendo a cavallo, si voltavano improvvisamente a lanciare frecce)». Cfr. TRECCANI.

185                    “Sciocca donzella, or sia la gloria teco  
                          d’esser cara a Diana, e al par ti vanta<sup>53</sup>  
                          in pregio d’onestà contender seco.  
 Tienti la dura scorza che t’ammenta  
                          senza invidia d’altrui, me non esorta  
                          stimol di lode a tramutarmi in pianta.  
 190                    Senno miglior, cred’io, saggia ed accorta,  
                          viver d’Ermita e di Metra al paragone,<sup>54</sup>  
                          che somigliarsi a Dafne ed esser morta.  
 Tal parla oggi la donna, e con ragione,  
                          se d’Aspasia e Timandra più lasciva<sup>55</sup>  
 195                    vince Clunie e Sinope, Afre e Chione.<sup>56</sup>  
 Narra la fama antica, e a noi ravviva  
                          la memoria, d’un tal nato in Megara,  
                          nobil città della contrada argiva.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Secondo la tradizione, «Diana» era la divinità romana protettrice delle donne e sovrana delle foreste e delle fiere, celebrata per la sua pudicizia. Cfr. TRECCANI.

<sup>54</sup> Nella mitologia, «Metra» (o Mestra), figlia di Erisitone della Tessaglia, fu un’amante del dio Nettuno (il Poseidone greco) ma è ricordata soprattutto per la sua devozione verso il padre. Questi fu punito dalla dea Cerere (la Demetra greca), che lo condannò a patire una fame insaziabile, perché aveva osato abbattere una quercia in una delle foreste a lei sacre. Esauriti tutti i tesori per procurarsi il cibo utile a placare la sua straordinaria fame, per venire incontro alla necessità del genitore Metra decise di vendersi come schiava (o come prostituta). Affinché potesse vendersi di nuovo, chiese a Nettuno la facoltà di trasformarsi in tutti gli animali che desiderava. Accordatole il dono, ogni giorno assumeva le sembianze di un animale per essere venduta dal padre, dal quale ritornava poi con l’aspetto umano. Cfr. C. A. Vanzon, *Dizionario universale della lingua italiana, ed insieme di geografia (antica e moderna), mitologia, storia (sacra, politica ed ecclesiastica), [...]: preceduto da una esposizione grammaticale ragionata della lingua italiana*, 9 volumi, Livorno, G. Sardi e figlio (volumi I-III) e P. Vannini (volumi IV-IX), 1828-1844, vol. IV, 1836, *ad vocem*. Non sono riuscito a individuare l’identità di «Ermita».

<sup>55</sup> «Aspasia» di Mileto, prima concubina e poi moglie di Pericle (495 ca-429 a.C.), politico ateniese, è ricordata dalla tradizione soprattutto per la sua presunta appartenenza alla figura sociale dell’etèra, ossia della cortigiana. Al nome di «Timandra» corrispondono tre figure della classicità e del mito. La prima, figlia di Leda e Tindaro, re di Sparta, sposò il re d’Arcadia Echemo che poi lasciò per Fileo, re di Dulichio. La seconda, originaria della Tessaglia, si dice che fosse la più bella del suo tempo. Un giovane di nome Egitio riuscì a convincerla a trascorrere una notte con lui dietro lauto compenso, ma il figlio di Timandra, Neofronte, scoprì l’accordo ed escogitò prontamente un piano per impedire l’incontro e punire il giovane pretendente: riuscito ad ottenere la stessa promessa dalla madre di Egitio, Bulide, con uno stratagemma scambiò le due donne all’insaputa di entrambi cosicché madre e figlio si ritrovarono a giacere insieme. Accortisi del misfatto commesso, pensarono di togliersi la vita quando Giove intervenne e tramutò Egitio e Neofronte in avvoltoi, Bulide in merlo e Timandra in sparviero. La terza figura col nome di Timandra era una cortigiana amica del generale ateniese Alcibiade (450 ca-404 a.C.). Cfr. rispettivamente TRECCANI; e G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo* cit., vol. VII, *ad vocem*.

<sup>56</sup> «Sinope», secondo la mitologia greca, era una ninfa, figlia del dio fluviale Asopo. Invaghito di lei, Giove le promise di esaudire qualsiasi suo desiderio, ma astutamente la fanciulla, per sfuggire alle grinfie della lasciva divinità, desiderò la preservazione della sua verginità. Per «Afre» s’intende forse Afea, la quale era una divinità adorata nell’isola greca di Egina. Secondo la tradizione la dea, insidiata dalla cupidigia del pescatore Andromede, sarebbe fuggita da Creta per rifugiarsi nella selva sacra dove, per non essere scovata, si rese invisibile. «Chione», figlia di Borea e di Orizia, ebbe un figlio, Eumolpo, dall’unione con Poseidone, ma per non incorrere nell’ira del dio lo gettò in mare. Recuperatolo, il padre ne affidò le cure a Bentesicima, una delle figlie di Anfitrte sposa del dio del mare. Cfr. rispettivamente G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario d’ogni mitologia e antichità, incominciato da Girolamo Pozzoli sulle tracce del dizionario della favola di Fr. Noël, continuato ed ampliato dal prof. Felice Romani e dal dr. Antonio Peracchi*, 8 volumi, Milano, R. Fanfani, 1809-1827, vol. V, 1824, *ad vocem*; TRECCANI; e P. Chompre, *Dizionario portatile delle favole per l’intelligenza de’ poeti, delle pitture, delle statue, delle sculture, delle medaglie, e degli altri monumenti spettanti alla mitologia compilato da Chompre e considerevolmente accresciuto da A. L. Millin [...]* Traduzione dal francese riveduta, corretta, nuovamente arricchita di molte aggiunte, e corredata di opportune citazioni da Celestino Massucco [...], 2 volumi, a cura di C. Massucco, Bassano, Tipografia remondiniana, 1804, vol. I, *ad vocem*.

200 Pagò costui, cosa inaudita e rara,  
 due talenti un sol bacio, in quell'etade  
 men corrotta dal vizio e manco avara.  
 Lo stesso in oggi di continuo accade,  
 che avarizia e lussuria al par contende  
 del maggior grado in femminil beltade.  
 205 Un solo sguardo un gran tesoro si vende,  
 più caro un riso, e l'ultima dolcezza  
 non mai godrà chi tutto il suo non spende.  
 Ben è ver che la donna, al male avvezza,  
 se la fame dell'or pascere l'è tolto,  
 210 ne' fomenti del senso usa larghezza.  
 E l'amator mendico, in grembo accolto,  
 dona il piacere infame a chi nol puote  
 per l'inopia comprar poco né molto.  
 Non ha vergogna che ciascun la note,  
 215 se mancano opportune al suo diletto  
 camere occulte, e agli occhi altrui remote.  
 Dovunque, al colle, al piano, il cielo è tetto,  
 non teme prostituta da' lenoni<sup>58</sup>  
 stringer l'amato, e l'erba aver per letto.  
 220 Onde dirai, se l'opre sue ragioni,  
 che di viltà non cede Italia folle  
 ai Massageti, agl'Indi, e agli Asamoni.<sup>59</sup>  
 ALCINDO Sento che in me lo sdegno avvampa e bolle,  
 nel pensar che alla donna si consenta  
 225 vita così lasciva e così molle.  
 Come dal tribunal non si presenta  
 al carnefice in man flagello e spada?  
 Forse nella città giustizia è spenta?  
 Ma segui il ragionar qual più t'aggrada,<sup>60</sup>  
 230 e lasciamo che il vizio ognor più saglia,  
 se il fallo è spesso, e la vendetta è rada.  
 MENIPPO Sin qui di queste, e a te saper non caglia  
 quel più che adopra nel tugurio angusto  
 la volgar donna, e in traviar che vaglia.  
 235 Passa ai marmorei spaldi ove il vetusto<sup>61 62</sup>

<sup>57</sup> Il termine «argiva» sta per «greca». Cfr. V. Peretti, *Vocabolario poetico, in cui si spiegano le voci ed elocuzioni proprie della poesia italiana [...]*, Londra, Dulau e co., Soho Square; Baldwin e co. Paternoster row; G. e W. B. Whittaker, Ave Maria lamne; E Boosey e figliuoli, Broad street, 1820, p. 47.

<sup>58</sup> Il «denone» è colui che favorisce e sfrutta gli incontri amorosi e i rapporti sessuali illeciti. Cfr. TRECCANI.

<sup>59</sup> I «Massageti» furono un'antica popolazione nomade di stirpe iranica stanziata nei territori tra il Mar Caspio e il lago Aral. L'etnonimo «Indi» sta per «Indiani» e indica sia le popolazioni che abitavano tra i due fiumi Indo e Gange (India orientale), sia le genti di Etiopia. Per «Asamoni» s'intende forse Nasamoni, i quali erano un antico popolo dell'Africa settentrionale abitante nel golfo denominato Grande Sirte, nella costa orientale (oggi golfo di Sidra in Libia). Cfr. TRECCANI (per la prima e la terza voce); per la seconda G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario d'ogni mitologia e antichità* cit., vol. VIII: *Volume di supplimento – parte seconda*, 1827, *ad vocem*.

<sup>60</sup> Lo88: in nota «Ma segui pur: non vo' tenerti a bada. Mano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali».

<sup>61</sup> Il termine «spaldi» (spalti) indica i ballatoi che un tempo si costruivano in cima alle mura di cinta e alle torri. Cfr. CRUSCA.

sangue alberga di Fiesoli e di Roma,  
 d'onor già colmo, or sol d'infamia onusto.  
 Vedrai la nobil donna i lisci a soma  
 stender sul volto ed in ritorte anella,  
 240 o in vaghe trecce scompartir la chioma.  
 Rader con sottil vetro ogni novella  
 lanugine dal volto e il pel non scabro,  
 per comparir più morbidetta e bella.  
 Col minio stemperato e col cinabro<sup>63</sup>  
 245 far che rubin dell'iride celeste  
 sembri in fulgor l'estremità del labro.  
 Con ricche gemme in ricchi drappi intesto  
 cingersi il petto, e a guisa di lumaca  
 portar la casa addosso in una veste.  
 250 Come ad ognor co' servi ella s'indraca,<sup>64</sup>  
 come fassi ritrosa al suo consorte,  
 come infierisce, né giammai si placa.  
 Le strade di virtù per lei son torte,  
 che ad ogni vizio, al cuor vano e leggiere  
 255 superbia ed ignoranza apron le porte.  
 Quel che narra finor non conta un zero,  
 e in paragon di mille error' più gravi  
 rispondon questi come il bianco al nero.  
 La gola, il sonno ed i costumi pravi,  
 260 l'ozio, le piume, il tracotar frequente,  
 sono i pregi che aggiugne a quei degli avi.  
 Quanto di reo può immaginar la mente,  
 quanto di brutto la nequizia istessa,  
 non fia che usar nol voglia, o almen nol tente.  
 265 Lecito, onesto è quel che piace ad essa,  
 basta solo il voler qualunque cosa,  
 perché sia di ragione a lei concessa.  
 Quando in tempo miglior Roma famosa  
 tolse i consoli suoi dal curvo aratro,  
 270 e a nobil man diè pregio esser callosa,  
 fattosi il Tebro a gran virtù teatro,  
 tanto invero alle femmine latine  
 delle leggi il rigor fu grave ed atro,  
 che il solo bisbigliar due paroline  
 275 di segreto a una serva, aver per via  
 scoperto il capo e non velato il crine,  
 gir talvolta alle feste, e non tòr pria  
 licenza di goder coll'altre in schiera  
 le pompe della pubblica allegria,  
 280 era tenuto allor colpa sì fiera,

<sup>62</sup> I versi «[...] ove il vetusto | sangue alberga di Fiesoli e di Roma» fanno riferimento alla leggenda della fondazione di Firenze. Secondo la tradizione, Fiesole, antica città della Toscana, fu distrutta da Cesare in seguito all'uccisione del console romano Fiorino per mano dei fiesolani. Questi furono costretti da Cesare a vivere insieme ad alcuni romani in una nuova città fondata proprio nel luogo dove morì il console e chiamata inizialmente "Cesaria", poi "piccola Roma" e infine "Florentia". Cfr. TRECCANI.

<sup>63</sup> Il «minio» ed il «cinabro» sono due sostanze coloranti usate in passato per lo più nella pittura e nel mondo della cosmesi. La prima è un ossido di piombo dal colore tra l'arancione e il rosso vivo; la seconda invece è un minerale costituito da solfuro di mercurio di colore rosso vermiglio. Cfr. TRECCANI.

<sup>64</sup> L'espressione «s'indraca» sta per "s'incrudelisce". Cfr. CRUSCA.

ch'altri poteva ripudiar la moglie,  
 o darle col baston l'ultima sera.  
 Oggi la donna empir può le sue voglie,  
 passar da errore a error senza intervallo,  
 285 ne' costumi, negli atti e nelle spoglie.  
 Vada in pace Sempronio, Antistio e Gallo,<sup>65</sup>  
 che coll'esilio fuor de' patrii lari  
 nella moglie puniro un piccol fallo.  
 Altri tempi, altre cure: i cieli avari  
 290 volgeansi al Tebro, e in quell'età sì rancia  
 gli uomini avvezzi al solco erano ignari.  
 Per tutto è noto omai l'uso di Francia,  
 che a madama permette esser cortese  
 d'un bacio per saluto in sulla guancia.<sup>66</sup>  
 295 La donna oggi è tra noi più che francese<sup>67</sup>  
 e lascia oltre la bocca ancor baciarsi  
 il petto, il ventre, e il più segreto arnese.<sup>68</sup>  
 Nudi il suo brando Astrea, venga a provarsi<sup>69</sup>  
 di sottopor, se puote, a legge antica  
 300 i nuovi abusi radicati e sparsi.  
 Non saria piccol frutto a gran fatica,  
 mentr'ella ha il cuor d'impurità macchiato,  
 far che sembri nel volto almen pudica.  
 Ma ciò si spera indarno: essa al suo lato  
 305 vuol de' vizi il corteggio aver, non manco  
 che quel de' servi, in pubblico e in privato.  
 La gran beltà non le varrebbe unquanco,  
 se non avesse attorno i Ganimedi:<sup>70</sup>  
 l'un davanti, l'un dietro, e l'altro al fianco.  
 310 Ciò che di vago in lei contempli e vedi  
 tutto è lussuria, e gran lussuria spira  
 la chioma, il ciglio, il sen, le mani e i piedi.  
 Se l'occhio intorno lampeggiando aggira,  
 d'impurissimo ardor sempre sfavilla,  
 315 e dov'è più mirata ivi più mira.  
 Quanto<sup>71</sup> in molti anni adulterò Drusilla,<sup>72</sup>

<sup>65</sup> «Sempronio» Publio Sofo, «Antistio» Quinto Veto e «Gallo» Caio Sulpicio furono tre uomini politici romani che ripudiarono la propria consorte per il solo sospetto di colpevolezza. Il primo perché la moglie era accusata di aver assistito ai giochi senza che lui ne fosse a conoscenza; il secondo perché la sorprese in pubblico mentre parlava con una liberta notoriamente considerata di facili costumi; il terzo perché aveva scoperto che si era trattenuta fuori casa col capo scoperto e, secondo la legge, solo lui doveva godere della sua bellezza. Cfr. V. Maximus, *Opere di Valerio Massimo. Tradotte da Giorgio Dati con illustrazioni [di] Pietro Canal*, a cura di G. Dati, Venezia, G. Antonelli, 1839, pp. 1277-1278.

<sup>66</sup> L'espressione «l'uso di Francia», che precede i versi «che a madama permette esser cortese | d'un bacio per saluto in sulla guancia», fa riferimento al cosiddetto «bacio alla francese» ossia un bacio dato sulla guancia in segno di amicizia e affetto senza alcuna implicazione estetica. Cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 35 volumi, Torino, UTET, 1961-2002, vol. I, 1961, *ad vocem*.

<sup>67</sup> Lo88: in nota «Ogni donna d'Italia oggi è francese. M(ano)S.(critto) G.(etano) P.(oggiali)».

<sup>68</sup> L'espressione «il più segreto arnese» allude metaforicamente al sesso femminile.

<sup>69</sup> Nella mitologia greca, «Astrea» è la dea della giustizia, figlia di Zeus e Temi. Disgustata dalla cattiveria degli uomini, abbandonò la terra e si trasformò nella costellazione della Vergine. Cfr. TRECCANI.

<sup>70</sup> Secondo la mitologia greca, «Ganimede», figlio minore di Tros re di Troia e di Calliroe, era un giovane dal bellissimo aspetto. Innamoratosi di lui, Zeus lo rapì per portarlo nell'Olimpo e farne il coppiere della mensa degli dei. Cfr. TRECCANI.

quanto d'osceno esposò al roman polo  
 Pompea, Muzia, Terenzia,<sup>73</sup> e Terentilla.<sup>74</sup>  
 O pur quel più che nell'argivo suolo  
 320 poté di sozzo Antia e Criteida oprare,<sup>75</sup>  
 basta ad essa per farlo un giorno solo;  
 sovente al corso in aureo cocchio appare  
 fastosa donna, ed ala a lei davanti  
 s'odon d'intorno i suoi lacchè gridare:  
 325 "Or chi fia questa che in superbi ammantati  
 Giunon rassembra? Io Giulia in lei ravviso<sup>76</sup>  
 alla vana alterezza, a' bei sembianti.

<sup>71</sup> Lo88: in nota «*Quel che. Mano*» S. critto G. aetano P. oggiali».

<sup>72</sup> «Drusilla» Livia (57 a.C.-29 d.C.), inizialmente sposata con Tiberio Claudio Nerone, un suo anziano zio materno, divorziò per unirsi ad Ottaviano, il futuro Augusto. Cfr. TRECCANI.

<sup>73</sup> Lo88: in nota «*Metella. Ivi* [Mano] S. critto G. aetano P. oggiali»]. Al nome di «Metella» corrispondono tre matrone romane, entrambe chiamate Cecilia: la prima (I secolo a.C.), figlia del pontefice massimo Lucio Cecilio Metello Dalmatico e moglie prima del console Marco Emilio Scauro e, dopo la sua morte, di Lucio Cornelio Silla, fu una delle donne più importanti di Roma; la seconda (I secolo a.C.), figlia del console Quinto Cecilio Metello Cretico, era famosa per il monumento funebre eretto sulla Via Appia. La terza Metella, anch'essa Cecilia (sempre I secolo a.C.), figlia di Quinto Cecilio Metello Celere, fu moglie di Publio Cornelio Lentulo Spintere, il quale la ripudiò dopo aver scoperto la sua relazione extraconiugale con Publio Cornelio Dolabella. Caduta in disgrazia, Metella continuò la sua vita licenziosa, spinta soprattutto dai suoi parenti, seducendo molti uomini politici con l'intento di riabilitare il nome della famiglia. Cfr. TRECCANI.

<sup>74</sup> «Pompea» Silla (I secolo a.C.), figlia di Quinto Pompeo Rufo e di Cornelia, fu la seconda moglie di Giulio Cesare, ma fu da lui ripudiata per adulterio in seguito alla scoperta della sua relazione con Publio Clodio. «Muzia» (96-post 30 a.C.), terza moglie del console romano Gneo Pompeo Magno, fu da lui ripudiata a causa dei numerosi adulteri, tra cui anche con Giulio Cesare, commessi mentre il console si trovava impegnato nelle campagne in Oriente. «Terenzia» (96 a.C.-8 d.C.) fu moglie di Marco Tullio Cicerone, dal quale si separò sposando poi il di lei più giovane Gaio Sallustio Crispo. «Terentilla» (o Terenzia, I secolo a.C.) fu moglie di Gaio Cilnio Mecenate, consigliere e amico stretto dell'imperatore romano Augusto. Per la sua bellezza e licenziosità divenne una delle drude preferite dal sovrano; tuttavia, nonostante il tradimento, il marito continuò a rimanerle accanto. Cfr. TRECCANI (prima e terza voce); L. M. Chaudon (a cura di), *Nuovo dizionario storico cit.*, vol. XVIII, 1791, *ad vocem* (per la seconda voce); e *Nuova enciclopedia popolare italiana, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc.: opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi, coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani: corredata di molte incisioni in legno inserite nel testo e di tavole in rame*, 24 volumi, Torino, UTET, 1856-1866, vol. XXIII, 1866, *ad vocem* (per la quarta voce).

<sup>75</sup> Secondo la tradizione, «Antia» (Anzia o Antea), figlia di Iobate, mitico re di Licia, fu la moglie di Preto, il re di Tirinto. Invaghitasi di Bellerofonte, ospite presso la loro dimora, lo denunciò a suo marito accusandolo di violenza per non aver accettato le sue attenzioni. Il sovrano lo spedì da Iobate raccomandandogli di disfarsi di lui, tuttavia questi, invece di ucciderlo, lo fece sposare con la figlia Anticlia. Alla notizia, Antia si suicidò. Per «Criteida» s'intende forse Criseida/Criseide (detta anche Astinome), figlia di Crise, sacerdote di Apollo in Crisa (Troade). Nell'*Iliade* di Omero si racconta che fu rapita dai Greci e consegnata come schiava ad Agamennone. Il padre volle riscattarla offrendo al sovrano ricchi doni, ma questi innamoratosene rifiutò scacciando in malo modo il vecchio genitore. Allora il sacerdote si rivolse al dio Apollo e questi mandò una terribile malattia sul campo greco che cessò quando, sotto consiglio dell'indovino Calcante, la fanciulla fu rispedita dal padre. Al suo ritorno Criseida, sebbene fosse incinta, si vantava di non essere stata violata ma, quando il suo stato fu a tutti palese, piuttosto che confessare di aver giaciuto con un uomo, diede la colpa al dio Apollo. Cfr. rispettivamente P. Chompre, *Dizionario portatile delle favole cit.*, vol. I, *ad vocem*; e L. M. Chaudon (a cura di), *Nuovo dizionario storico cit.*, vol. VIII, 1791, *ad vocem*.

<sup>76</sup> «Giunone», antica e principale divinità femminile latina (poi assimilata alla greca Era), era la dea celeste, dea del calendario, della donna, della fecondità e del matrimonio. «Giulia» Domna, nobile romana, fu moglie dell'imperatore Settimio Severo dal quale ebbe due figli, Caracalla e Gaeta. Grazie al suo carisma e al forte ascendente che esercitava sulle decisioni del consorte ebbe parte attiva nella vita politica dell'Impero, guadagnandosi i titoli di Augusta e di *mater castrorum* ("madre degli accampamenti"). Morto l'imperatore, Caracalla uccise il fratello Gaeta e salì al potere affidando alla madre buona parte del governo. In seguito alla sua morte Giulia venne divinizzata. Cfr. TRECCANI.

- Oh qual fulgido sol porta diviso  
 ne' due begli occhi! Oh qual tesoro immenso  
 330 d'ostri e di perle ha nel tesoro del viso!  
 Ma ciascun sa ch'ella, in balia del senso,  
 celando in petto un cuor libidinoso,  
 arde impudica, ed è l'ardor sì intenso  
 ch'or l'Adon vago, or l'Atide vezzoso<sup>77</sup>  
 335 vuol godersi a vicenda, e non l'affrena  
 riverenza di padre, amor di sposo.  
 Sol basta a lei che a declinar la pena  
 dell'adulterio per l'incerta prole  
 prenda il nocchier, quando la nave è piena.  
 340 Al par di questa ogn'altra opra qual vuole:  
 ne' teatri, al passeggio ed a' festini  
 bandita han l'onestà sin le parole.  
 Vogliono in casa aver cento amorini,  
 per le stanze il bagordo, e spalancato  
 345 l'uscio ai doni, ai messaggi e ai letterini.  
 Ma quel ch'è peggio, un viver sì sfacciato  
 chiaman maniere nobili e cortesi,  
 tratto affabil, gentile e delicato.  
 ALCINDO Non più, Menippo. Io da un sol vizio appresi  
 350 qual sia degli altri il calcolo infinito:  
 tu pur troppo dicesti, io troppo intesi.  
 MENIPPO Sciocco, se vuoi ch'io debba aver finito,  
 quando appena incomincio; ancor non giunsi  
 a grattarmi di voglia ove ho prurito.  
 355 Molte di lor fin qui ben lieve io punsi:  
 restan talune da squarciar coll'ugna,  
 e alfin vedrai che neppur l'osso aggiunsi.  
 ALCINDO Or via, che indugi omai? tu l'armi impugna,  
 che il furor del tuo genio io già comprendo,  
 360 e spettator sarò d'una tal pugna.  
 Già col pensiero alle tue voci intendo,  
 e, se l'ugna non basta, adopra il dente,  
 ch'io di saper chi sien costoro attendo.  
 MENIPPO Son queste il fango, che all'età presente  
 365 tolto ha di ferro il nome, e par che mostri  
 fatto il vizio per lor grande e possente.  
 Queste d'Averno son le Furie, i mostri,<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Secondo il mito greco «Adone», nato dall'amore incestuoso tra Smirna (o Mirra) e suo padre Agenore, era un giovane dalla straordinaria bellezza. Questa sua caratteristica non mancò di attirare l'amore delle due dee Afrodite e Persefone, le quali se ne contendevano il possesso. La lite fu risolta da Zeus con la disposizione che Adone vivesse un terzo dell'anno con Afrodite, un terzo con Persefone e un terzo da solo. Mosso da gelosia, Ares, il dio degli inferi, lo uccise facendolo attaccare da un cinghiale. Al nome di «Atide» corrispondono diversi personaggi storico-mitologici: un fanciullo amato dalla dea Cibebe e da lei trasformato in pino; il figlio del re della Lidia Creso, il quale, muto dalla nascita, riacquistò la favella in tempo per impedire l'assassinio del padre; il figlio di Eracle (l'Erocle romano) e Ofane, mitica regina della Lidia; e infine il nipote del fiume Gange, ucciso da Perseo il giorno delle sue nozze con Andromeda. Cfr. rispettivamente TRECCANI; e G. Baruffaldi, *Dizionario nuovo, e copioso di tutte le rime sdruciole tratte dall'autorità d'approvati scrittori con le spiegazioni loro, non mai per l'addietro sì abbondantemente esposto per uso, e comodo di chi prende a scrivere in questo genere di composizioni poetiche. Opera data in luce da Girolamo Baruffaldi [...]*, a cura di S. Cavalieri, Venezia, P. Valvasense, 1755, *ad vocem*.

<sup>78</sup> L'«Averno», secondo la mitologia greca e romana, è l'ingresso dell'oltretomba, più in generale gli Inferi. Le «Furie», o Dirae, sono delle divinità infernali romane forse derivate dalle Erinni greche. Cfr. TRECCANI.



le Pandore del mal dispensatrici,<sup>79</sup>  
 le ingordissime Arpie de' tempi nostri:<sup>80</sup>  
 370 volli dir le malvage cantatrici,  
 l'incendio che l'italiche contrade  
 divora, ardendo i campi lor felici,  
 la peste che flagella ogni cittade,  
 la grandine mortal che rovinosa  
 375 fulmina i campi e fa perir le biade,  
 la forbice affilata e sanguinosa  
 che il misero uman gregge e fora e taglia,  
 sì spesso il rade, e tanto avara il tosa.  
 Il funesto vapor che il suol sbaraglia,  
 380 che i superbi palagi urtando scuote,  
 e l'alte rocche all'umil piano uguaglia.  
 Io per sempre vivrei fra balze ignote,  
 del Norvego fra i ghiacci e del Britanno,<sup>81</sup>  
 pria che un momento udir musiche note.  
 385 L'inventor di tal arte abbia il malanno,  
 e tanti più quanti ha cantori il mondo,  
 che son del mondo irreparabil danno.  
 Ogni virtù sublime han posto al fondo  
 l'opre loro imprudenti, e i vizi rei  
 390 han guasto ogni costume alto e giocondo.  
 ALCINDO Parmi veder che tu disposto sei  
 col biasmo ad avvilar la melodia:  
 io pel contrario in suo favor direi.  
 Gran lode un tempo all'alme grande offria  
 395 la musica tra' Greci, anzi talvolta  
 pregio sol degli eroi fu l'armonia.  
 Né ancor la fama è in fosco oblio sepolta,  
 che sul Tebro Neron, benché la chioma<sup>82</sup>  
 d'alloro imperial portasse avvolta,  
 400 pur di cantar gli piacque in Grecia, in Roma;  
 quindi è che a un tempo istesso avrai sentito  
 ch'ei gran monarca e gran cantor si noma.  
 MENIPPO Fu cantando Neron pazzo spedito,<sup>83</sup>  
 e in lui fece il cantar gli stessi effetti  
 405 che il prender mosche nel fratel di Tito.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Secondo il mito greco «Pandora» era la prima donna mortale, plasmata da Efesto per ordine di Zeus e da lui (e da tutte le altre divinità) dotata di ogni sorta di virtù. Spinta dalla curiosità, aprì il vaso contenente tutti i mali affidatole dal dio: da quel momento essi si sparsero in ogni parte del mondo abbattendosi sull'umanità. Nel vaso, così come poi sarebbe stato tra gli uomini, rimase la sola speranza. Cfr. TRECCANI.

<sup>80</sup> Le «Arpie», divinità della mitologia greca, avevano il compito di trasportare nell'oltretomba le anime dei morti e qualche volta anche dei vivi. Nell'iconografia sono dapprima rappresentate come donne alate, poi come mostri dal corpo di uccello e dalla testa, dal busto e dalle braccia di donna. Cfr. TRECCANI.

<sup>81</sup> Il termine «Norvego» designa l'abitante della Norvegia, mentre «Britanno» indica colui che appartiene all'antico popolo dei Britanni, gli abitanti di origine celtica della Britannia. Cfr. rispettivamente W. Schweickard, *Deonomasticon Italicum: dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, 5 volumi, Tubingen, M. Niemeyer, 2009, vol. III, p. 460; e TRECCANI.

<sup>82</sup> «Neron», sta per Nerone (37-68 d.C.), imperatore romano, figlio di Gneo Domizio Enobarbo e di Agrippina Minore. Oltre ad essere noto per il suo atteggiamento autoritario e violento, si distinse per la volontà di inserire le sue passioni per le arti del canto, della poesia e del gioco all'interno di una politica volta ad un'appariscente ellenizzazione dell'Impero. Cfr. TRECCANI.

<sup>83</sup> L'espressione «pazzo spedito» significa «pazzo spacciato, terminato». Cfr. ETIMO.

Che illustre esempio a' popoli soggetti  
 veder che in palco il Cesare romano  
 plauso di buon cantor dal volgo aspetti!  
 Che ponendosi al sen la destra mano,  
 410 con gli occhi a terra e con la testa china  
 chieda pregando un titolo sì vano!  
 Ch'ei si contenti aver sera e mattina,  
 per conservar flessibile la voce,  
 bevanda d'acqua, e in cibo una pappina!  
 415 Ch'ei renda il passeggiar chiaro e veloce,  
 di piombo armando, e non d'acciaro, il petto,  
 musico imbelle e non guerrier feroce!  
 Che infin di morte acerba al passo astretto  
 si dolga col destin, che il suo morire  
 420 involi al mondo un musico perfetto!  
 Chi per cotanta infamia avrà giust'ire?  
 E quale immaginar follia maggiore  
 pòn le menti più sciocche, o mai soffrire?<sup>85</sup>  
 Che agli argivi guerrier dopo il sudore  
 425 del campo marzial poi non spiacesse  
 seder cantando al suon d'arpi sonore  
 dirò, che se fra' dumi or non giacesse<sup>86</sup>  
 l'attica eccelsa donna,<sup>87</sup> e quel che sono  
 i moderni cantor scerner potesse,  
 430 nobil vergogna avrebbe del non buono  
 costume de' suoi duci, e di tal fallo  
 pentita e umil ne chiederei perdono.  
 Dica chi vuol, già noto è a tutti, e sallo  
 l'Eufate, il Gange, il Nilo e la Nannoia,<sup>88</sup>  
 435 l'Indo, lo Scita, il Mauritano e il Gallo,<sup>89</sup>  
 che il canto il tutto ammorba, il tutto annoia;  
 che l'arte del cantar fatta è sì vile  
 ch'è lo stesso oggidì musico e boia.  
 Cosa in esso non è che sia gentile,  
 440 grazioso<sup>90</sup> pensier, mente leggiere,  
 alma di donna in abito maschile.  
 Il numero infinito è di lor schiera,

<sup>84</sup> L'espressione «prender mosche nel fratel di Tito» fa riferimento al passatempo di Tito Flavio Domiziano (51-96 d.C.), fratello dell'imperatore Tito Flavio Vespasiano, il quale si dilettava a catturare le mosche e infilarle con un punteruolo molto acuminato (o ago d'oro). Cfr. L. M. Chaudon (a cura di), *Nuovo dizionario storico* cit., vol. IX, 1791, *ad vocem*.

<sup>85</sup> Lo88: in nota «E più delire. M.ano»S. critto» G. aetano» P. oggiali».

<sup>86</sup> «Dumo» è il pruno, ma al plurale la parola puoi indicare le spine. Cfr. CRUSCA.

<sup>87</sup> Non sono riuscito a risalire all'identità di questa figura femminile.

<sup>88</sup> «Dannoia» è il nome utilizzato da Dante per indicare il Danubio. Cfr. *Vocabolario italiano e latino diviso in due tomi; nei quali si contengono le frasi più eleganti e difficili, i modi di dire, proverbi ecc. dell'una e l'altra lingua; aggiuntovi in fine le favole e i nomi delle principali città [...] per uso degli studiosi di belle lettere nella regia università di Torino e in tutti gli stati di S. M. re di Sardegna*, 2 volumi, Napoli, G. A. Elia, 1751, vol. I, *ad vocem*.

<sup>89</sup> Il verso «l'Indo, lo Scita, il Mauritano, e il Gallo» rimanda a una serie di fiumi, non chiaramente distinguibili, indicanti le regioni dell'India, della Scizia (area euro-asiatica compresa tra il fiume Don e il Mar Nero), della Mauritania (regione occidentale dell'Africa settentrionale, oggi Marocco e parte dell'Algeria), e della Gallia (territorio più o meno corrispondente all'odierna Francia). Cfr. TRECCANI.

<sup>90</sup> Lo88: in nota «Riottoso. M.ano»S. critto» G. aetano» P. oggiali».

né tutte l'aritmetiche ragioni  
ne potrian rivelar la somma intiera.  
445 S'odon sì spesso omai trilli e canzoni,  
che ogni città d'Italia ha più castrati  
che non ha Puglia e Barberia castroni.<sup>91</sup>  
Fu gran madre l'Ausonia a' tempi andati,<sup>92</sup>  
di Mamerchi, di Fulvi e d'Aquilini,<sup>93</sup>  
450 fecondissima ancor d'Ortenzi e Cati;  
or di musici esperti e sopraffini  
fatta sol genitrice, ha per suoi vanti  
i Rivani, i Sifaci e i Cavagnini.<sup>94</sup>  
Avvilta così con suoni e canti,  
455 gode de' nuovi figli e contrappone  
a molti e prischi eroi pochi birbanti.  
Ella provvede di cotai persone  
la terra tutta dall'Occaso all'Orto,<sup>95</sup>  
dal torrid'austro al gelido aquilone,  
460 e pure ovunque alcun di lor sia scorto,  
dovunque il caso o il suo voler lo guidi,  
sempre dalla fortuna il crin gli è porto.  
Sempre ha gli astri del ciel benigni e fidi,  
placidissime a lui ruotan le stelle,  
465 tanto irate al valor de' grandi Alcidi.<sup>96</sup>  
Ma torniamo alle perfide e rubelle  
cantatrici odierne, e a' rei cantori  
bastin le poche sferze avute in pelle.  
Sien queste unico oggetto a' miei furori,  
470 e tante lingue ad uopo tal vorrei  
quante erbe ha l'aprile, il maggio ha fiori.  
La cantatrice è donna, e tu ben dei  
saper che basta la viltà del sesso  
per far che abbondi ogni difetto in lei.  
475 Ai vizi di natura aggiugni appresso  
gli altri dell'arte e computa, se puoi,  
quanto e qual sia de' vizi suoi l'eccesso.  
Che val per fiere aver serragli, e poi

<sup>91</sup> «Barberia» è l'antico nome dell'Africa settentrionale, in particolare della regione compresa nei territori degli odierni stati di Algeria, Libia, Tunisia e Marocco. Il termine «castroni» indica gli «agnelli castrati». Cfr. ETIMO.

<sup>92</sup> Originariamente il toponimo «Ausonia» indicava l'area compresa tra l'Enotria (l'odierna Lucania e Calabria) e l'Etruria, oppure una porzione della Campania; successivamente, per metonimia, passò a designare tutta la penisola italiana. Cfr. TRECCANI.

<sup>93</sup> I versi «di Mamerchi, di Fulvi, e d'Aquilini, | fecondissima ancor d'Ortenzi e Cati» riportano i prenomi e cognomi di alcune antiche famiglie romane designandone gli appartenenti, nell'ordine: la *gens* Emilia («Mamerchi»), la *gens* Fulvia («Fulvi»), la *gens* Aquillia o Aquilia («Aquilini»), la *gens* Hortensia («Ortenzi») e la *gens* Catia («Cati»).

<sup>94</sup> Il verso «i Rivani, i Sifaci, e i Cavagnini» elenca tre famosi castrati: il pistoiese Antonio Rivani (soprano) detto «Cicciolino», il pistoiese Giovanni Francesco Grossi (contralto) detto «Siface», e Giovanni Antonio Cavagna (contralto) detto «Cavagnino» (nato a Savelli in Calabria). Cfr. AA.VV., *New Grove online*, *ad vocem*.

<sup>95</sup> L'espressione «dall'Occaso all'Orto» significa letteralmente «da Occidente (occaso) a Oriente (orto)». Cfr. ETIMO.

<sup>96</sup> L'espressione «valor de' grandi Alcidi» si riferisce a Eracle (Ercole per i Romani), eroe e semidio greco dotato di una straordinaria forza, chiamato anche Alcide dal nome del nonno paterno Alceo. Cfr. TRECCANI.

480                    lasciar che queste vadano disciolte,  
                      sazie del sangue che succhiario a noi?  
 Fra le presenti, che son molte e molte,  
                      saggia e discreta esser non può veruna,  
                      varie, finte, ritrose, audaci e stolte.  
 Non albergano in lor virtude alcuna,  
 485                    per questo avvien che in qualità risponda  
                      l'indole al sangue e l'opere alla cuna.  
 ALCINDO    Veggio che l'ira tua scorre qual onda  
                      di rapido torrente, e, a dirla schietta,  
                      ragion contro tal forza è debil sponda.  
 490                    Cessi il furor, diasi al parlar men fretta,<sup>97</sup>  
                      ed i miei sensi ascolta ad uno ad uno,  
                      che il sol non alto ancora i rai saetta.  
 Che il cantar sia virtude il crede ognuno,  
                      e già n'empie la fama ogni confino,  
 495                    dal mar d'Egitto al Baltico Nettuno.<sup>98</sup>  
 Anzi, qual sovrumano pregio divino,  
                      l'arte del canto in palco è al par famosa  
                      del senno argivo e del valor latino.  
 A tal che in oggi una medesima cosa,  
 500                    per quanto vuol l'universal credenza,  
                      è l'esser cantatrice e virtuosa.  
 MENIPPO    Sciocchissima pazzia, stolta imprudenza,  
                      sproposito solenne e madornale,  
                      vanità che trapassa a impertinenza.  
 505                    Dir ch'è virtude il canto è un dir che uguale  
                      sia la dura fatica al fral diletto,  
                      le tenebre alla luce, al bene il male.  
 È la virtù nell'alma abito eletto  
                      che l'uom per uso a bene oprar avvezza  
 510                    e il rende poi nell'opre sue perfetto;  
 sia pur grande in giustizia ed in fortezza,  
                      affabile, modesto e temperante,  
                      adorno di civil piacevolezza;  
 del ver si mostri e dell'amico amante,  
 515                    l'ardor dell'ira mansueto affrene,  
                      sia magnanimo ai torti e non curante;  
 liberal quanto puote e qual conviene;  
                      magnifico con legge e con misura  
                      al grado e qualità ch'egli sostiene.  
 520                    Ampie virtù son queste, e per natura  
                      sospingon l'altrui fama a estranio lido,  
                      dove immortal sen viva, e non oscura.  
 Ma che il cantar di donna in mezzo al grido  
                      d'effeminato stuol che cieco applaude  
 525                    atto sia virtuoso, il sento e rido.  
 Ha menzognero il labbro e pien di fraude  
                      chiunque il dice, e puossi in tal maniera  
                      ogni gran vizio incoronar di laude.  
 Nobil virtude in donna e gloria intera

<sup>97</sup> Lo88: in nota «Lasciam di grazia il ragionar con fretta. Mano» S. critto G. aetano P. oggiali».

<sup>98</sup> L'espressione «dal mar d'Egitto al Baltico Nettuno» sta a significare “dal Mar Rosso al Mar Baltico” (in questo caso «Nettuno», la divinità marina, per metonimia indica la superficie del mare in generale).

530                    è il sottopor nell'alma ogni rubella  
                       voglia del senso alla ragion che impera.  
 Serbar viva nel sen l'antica e bella  
                       fiamma del morto sposo: al nome caro  
                       alzar grand'urna, ed eternarlo in quella;  
 535                    gravar la chioma di pesante acciaio,  
                       vestir d'usbergo il petto e in faccia al sole  
                       dar nuovi esempi di valor ben chiaro;  
 seder maestra nelle dotte scuole  
                       per insegnar la sapienza in cui  
 540                    fassi l'uomo terren qual Dio, se vuole;  
 ornar d'indole eccelsa i figli sui,  
                       e lo splendor di quelli oppor sovente  
                       allo splendor delle ricchezze altrui;  
 non il molle cantar, non il frequente  
 545                    atteggiar ne' teatri, onde cotanto  
                       biasmo ha la nostra etade, e pur nol sente.  
 Che se virtù fosse in tai donne il canto,  
                       vestir vedriasi insiem con sprezzo e riso  
                       il vizio e la virtù l'istesso ammanto.  
 550                    E n'avverrebbe ancor, s'io ben diviso,<sup>99</sup>  
                       che Pasquin manderia per istaffetta  
                       al cancellier di Pindo ordin preciso,  
 che Barbara<sup>100</sup> in quei fasti al par si metta  
                       colla madre de' Gracchi, che sia fatta<sup>101</sup>  
 555                    con Zenobia seder Mante e Trombetta,  
 che il pregio antico a Teodora abbatta,<sup>102</sup>  
                       e d'Artemisia adombri il prisco lume<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Non mi è chiaro il significato dei vv. 550-555 dal momento che non ho riconosciuto l'identità dei vari «Pasquin», «cancellier di Pindo», «Mante» e «Trombetta».

<sup>100</sup> Potrebbe trattarsi di Barbara Riccioni, detta "la Romanina", che nel 1684 debuttò a Reggio nella *Calma fra le tempeste* (i.e. *Il carceriere di sé medesimo*) di L. Adimari e A. Melani, in una carriera che sarebbe durata più di 20 anni fino al 1707 ca (per l'elenco delle opere in cui è documentata la sua partecipazione si veda l'Appendice 15). Ringrazio il prof. Lorenzo Bianconi per questo suggerimento.

<sup>101</sup> L'espressione «madre de' Gracchi» si riferisce a Cornelia (II secolo a.C.), matrona romana dagli irreprensibili costumi, moglie del console Tiberio Sempronio Gracco, dal quale ebbe dodici figli. Cfr. TRECCANI.

<sup>102</sup> Sotto il nome di «Teodora» figurano diverse donne: la prima (III-IV secolo d.C.), fu la moglie dell'imperatore romano Flavio Valerio Costanzo, meglio noto come Costanzo Cloro, dal quale ebbe sei figli; la seconda (502-548 d.C.), dopo una vita dissoluta divenne moglie di Giustiniano I, l'imperatore d'Oriente; la terza (IX secolo d.C.), anch'essa imperatrice bizantina, fu moglie di Teofilo e alla sua morte divenne savia reggente dell'impero per conto del figlio Michele III; la quarta (X secolo d.C.) fu moglie del senatore romano Teofilatto e amante dell'arcivescovo di Ravenna Giovanni (futuro papa Giovanni X probabilmente grazie a Teodora); la quinta (?-1056 d.C.) fu la figlia minore dell'imperatore bizantino Costantino VIII della dinastia armeno-macedone e reggente al trono insieme alla sorella Zoe fino alla sua morte, dopo di che assunse lei il potere rifiutandosi di prendere marito. Cfr. TRECCANI.

l'Elena di Bologna e la Mignatta.<sup>104</sup>

560 ALCINDO Oh stolta Italia, che a' suoi di presume  
di rinnovar la cecità romana,  
dando anch'essa allo sterco onor di nume!  
Oh quanto in ciò travia la mente umana!  
Oh quanto è cieca a non veder l'abuso!  
Oh quanto è al ben ritrosa, al ver lontana.

565 Ma che far può chi nell'error confuso  
della ragione a' folgoranti rai  
l'occhio non apre, e l'intelletto ha chiuso?

MENIPPO La cantatrice intanto, o poco o assai  
570 che il ver ne sappia, al proprio merto ascrive  
quel che tu stolto per viltà le dai;  
tutte d'Italia le città festive  
alzan trofei pomposi, empion di fiori  
le strade ovunque una tal donna arrive.  
S'inventan nuovi applausi e nuovi onori,  
575 si preparan gl'incontri e i trattamenti  
con dispendio profuso e dentro e fuori:  
vanno in volta forier, cuochi, e serventi,<sup>105</sup>  
stanghe, barrocci a lunghe file, e ceste,<sup>106</sup>  
carovane d'arredi e apprestamenti,  
580 tanto che ognor per ville e per foreste  
vedrai sparger delizie a larga mano,  
perché fastoso alloggio a lei s'appreste.  
Se per l'alpi è il camin, se il tempo è strano,  
stan più lettighe in pronto al suo partire,  
585 calessi e mute ove il terren sia piano,  
le guardarobe vuotansi a fornire  
di tappeti finissimi e d'arazzi  
gli alberghi destinati al suo venire.  
E perché giunta poi goda e sollazzi,  
590 dassi allo scalco premurosa cura,<sup>107</sup>

<sup>103</sup> Al nome di «Artemisia» corrispondono due figure femminili: la prima (V secolo a.C.), in quanto tutrice del figlio Pisindeli, fu la reggente di Alicarnasso e della Caria e si distinse per saggezza e coraggio; la seconda (IV secolo a.C.) fu sorella e sposa di Mausolo, satrapo della Caria, al quale succedette alla sua morte (353 a.C.). Profondamente addolorata per la scomparsa del consorte, fece erigere un'imponente monumento funebre (mausoleo). Si dice inoltre che bevette una bevanda mista alle sue ceneri e che, per onorarne la memoria, chiamò poeti e dotti da tutto il mondo per cantarne le lodi. Cfr. TRECCANI; e J. B. Ladvocat, *Dizionario storico portatile contenente quanto vi ha di più notevole nella storia sacra, profana, antica, e moderna per la cognizione degli scritti, e delle azioni de' grand'uomini, e de' personaggi illustri di tutt' i secoli, e di tutte le nazioni. Trasportato dalla francese nell'italiana favella coll'aggiunte, ed osservazioni del padre d. Antonmaria De Lugo prete della Congregazione di Somasca dell' Accademia pontificia della storia romana*, 4 volumi, a cura di A. M. Lugo, Napoli, B. Gessari, 1754-1755, vol. I, 1754, *ad vocem*.

<sup>104</sup> Con «l'Elena di Bologna» potrebbe riferirsi a Elena Croce (o Croci) Viviani, a Elena Paghetti o a Elena Garofalini (detta «Garofalina»), tutte cantanti di grido a cavallo tra Sei e Settecento. La «Mignatta» è invece il soprano bolognese Maria Maddalena Musi (1669-1751), così nominata dal cognome della madre, anch'essa cantante, Lucrezia Mignati. Il nome di questa cantante si trova nell'elenco dei «virtuosi» che cantarono la ripresa bolognese del *Carveriere di sé medesimo* del 1697 (si veda il Capitolo 4). Cfr. DBI.

<sup>105</sup> Il termine «foriere» designa colui che in passato aveva il compito di provvedere agli alloggi e alle vetture dei nobili e delle milizie. Cfr. ETIMO.

<sup>106</sup> Il termine «barroccio» indica i piccoli carretti a due ruote (simili a quelli dei venditori ambulanti) utilizzati per il trasporto di mercanzie di vario tipo. Cfr. ETIMO e TRECCANI.

<sup>107</sup> Lo «scalco» è colui che ordina i conviti, porta a tavola le vivande e serve i commensali, in particolare le carni precedentemente tagliate da lui o dal trinciante. Cfr. ETIMO.

che la dispensa del miglior si spazzi:  
 ciò che in vago giardin l'ardor matura  
 del sole estivo, e che all'argenti brume<sup>108</sup>  
 serbar con arte il buon cultor procura:  
 595 il nettar che sì dolce aver presume  
 l'aura<sup>109</sup> in careggi, o pur l'ambrosie care,<sup>110</sup>  
 che han di bell'ostro in Artimin le spume:<sup>111</sup>  
 gli augei, le fiere più pregiate e rare  
 per distanza di luogo e di stagione,  
 600 ciò che di nobil guizza in fiume, in mare,  
 tutto avrà nella mensa, e tanto impone  
 l'obbligo di regal magnificenza  
 per onorar sì nobili persone.  
 Non v'è digiun per lei, non astinenza,  
 605 che a' di vietati, in grazia di sua voce,  
 ha della carne amplissima licenza.  
 Quasi che giusto sia per fato atroce  
 che ogni freno di legge a lei si toglia,  
 quando il fren della legge al cantor nuoce.  
 610 Or vada a ricercar chi n'ha più voglia,  
 quel che senta il Toledo sulle carte  
 del rigido Barbosa, e il dubbio scioglia:<sup>112</sup>  
 se dal sentier della ragion si parte,  
 se del digiuno inosservanza piena  
 615 commette, o pur lieve trascorso in parte,  
 quel sacro dicitore che pon la cena  
 sulla libbra in bilancia, e il cioccolatte  
 prende al mattin per rinforzar la lena:  
 se una genia di donne così fatte  
 620 può ristorarsi ancor ne' giorni santi  
 con uova in brodo di cappon disfatte.  
 ALCINDO Oh come il vizio è omai trascorso avanti!  
 Oh miseria fatal de' giorni nostri!  
 Oh sventura crudel degna di pianti!  
 625 I dotti fogli ed i purgati inchiostri,  
 lo studio della guerra e della pace,  
 il sudor delle cattedre e de' rostri  
 fassi oggetto sì vil che a' re non piace,  
 e chi tra lor più sorge è più restio  
 630 nel sollevar l'egra virtù che giace.  
 Beve, oppressa, Virtù l'acque del rio,  
 di povertade il peso ha sulle spalle,  
 che le ritarda ogni più bel desio.  
 Se per alpestre inacessibil calle  
 635 di notturne vigilie al più sublime

<sup>108</sup> L'espressione «argenti brume» sta per “ghiacciati, gelidi inverni”, in particolare il termine «bruma» indica il solstizio d'inverno, ossia il periodo di freddo più intenso. Cfr. ETIMO.

<sup>109</sup> Lo88: in nota «L'iva. M«ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»».

<sup>110</sup> Lo88: in nota «Chiare. [M«ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»]».

<sup>111</sup> «Artimino» è una località vinicola nei pressi di Firenze.

<sup>112</sup> I versi «il Toledo sulle carte | del rigido Barbosa» fanno riferimento al gesuita spagnolo Francisco Toledo (1532-1596), teologo ed esegeta, e agli scritti di Agostino Barbosa (1590-1649), teologo e canonico portoghese autore di numerose opere di diritto ecclesiastico. Cfr. TRECCANI.

pulpito ascende il Casalino e il Valle:  
 se di gentil facondia alle erte cime  
 il Dollera s'inalza, e già possiede<sup>113</sup>  
 nell'arte del ben dir le glorie prime:  
 640 non aspettin per questo ampla mercede,  
 non ricchi doni, o talleri a migliaia,<sup>114</sup>  
 che stolto affatto è chi di lor sel crede.  
 Ma se nel palco baldanzosa e gaia  
 sale una mima, a lei fortuna in grembo  
 645 versa con larga man le doble a staia.<sup>115</sup>  
 Ella del manto suo scuotendo il lembo  
 sparge sulla virtude i beni a stilla,  
 piove sul vizio le ricchezze a nembo.  
 MENIPPO 650 Fratel, che parli? Il senno tuo vacilla.  
 Qual colpa è di fortuna e della sorte,  
 se all'uom saggio non spira aura tranquilla?  
 Procede il mal perché nell'ombre assorto  
 stan le menti de' regi, ed ogni strada  
 chiusa è del tutto alla virtude in corte.  
 655 Dirollo omai per non tenerti a bada:  
 l'ignoranza de' grandi è quel destino  
 che il mondo scuote, onde convien che cada.  
 Ad un facondo ingegno e peregrino,  
 mentre ne spiega in pulpito il vangelo,  
 660 dassi il pan secco ed inforzato il vino.  
 Sul terren nudo a scoperto cielo  
 vedrai Livio, Platone, Anacreonte<sup>116</sup>  
 pascer le ghiande e assiderarsi al gelo,  
 ma star le mense apparecchiate e pronte  
 665 per la rea cantatrice, e i lauti pranzi  
 vincer l'egizie cene<sup>117</sup> a noi sì conte.<sup>118</sup>  
 Cosa cara non fia che non avanzi  
 nel careggiar costei, molle qual cigno  
 fassi quel cuor che sì crudel fu dianzi,  
 670 si mostra il volto docile e benigno,  
 la borsa a' desir suoi non è mai chiusa,  
 aperto a suo piacer sempre è lo scrigno.  
 Rubin, perle, adamanti alla rinfusa  
 se le presenta ognora, ed il messaggio  
 675 del piccol don con umiltà fa scusa.  
 Dell'or più fino il pallidetto raggio

<sup>113</sup> Non sono stato in grado di risalire all'identità dei citati «Casalino», «Valle» e «Dollera».

<sup>114</sup> Correggo l'originale «tollerì».

<sup>115</sup> Il verso «versa con larga man le doble a staia» potrebbe voler dire “sperperare le ricchezze in grande quantità”, dove «le doble» (dallo spagnolo *dobla*) sono le monete chiamate “doppie” in quanto valevano il doppio di uno scudo, e lo staio («staia» al plurale) è l'unità di misura con la quale si misurano il grano, la biada e simili, dal quale deriva la locuzione avverbiale «a staia» che sta per “in grande quantità”. Cfr. ETIMO, TRECCANI e CRUSCA.

<sup>116</sup> «Livio» Tito (59 a.C.-17 d.C.) è il noto storico latino autore della storia romana *Ab Urbe condita*; «Platone» (428 o 427-348 o 347 a.C.) è il filosofo ateniese, mentre «Anacreonte» (570 ca-485 a.C.) è un poeta lirico greco delle cui opere sono giunti a noi solo frammenti. Cfr. TRECCANI.

<sup>117</sup> Non sono riuscito a risalire al significato dell'espressione «egizie cene».

<sup>118</sup> «Conte» sta per “note, conosciute”. Cfr. ETIMO.



steso da mano esperta in bel ricamo  
 rende al suo letto un luminoso omaggio.  
 Manda gli arnesi in secol così gramo  
 680 per la credenza sua puri e splendenti  
 l'indico suol, non il terren di Samo.<sup>119</sup>  
 Tanta è la copia poi de' tersi argenti,  
 che del metallo istesso ha sino il vaso  
 ove depone i fetidi escrementi.  
 685 ALCINDO Or sì che il tuo parlar mi dà nel naso,<sup>120</sup>  
 tanto che sentir parmi in mezzo al petto  
 da caldissimo sdegno il cuore invaso.  
 Detestando per sempre e maladetto  
 l'insano ardir, l'indomito pensiero,  
 690 la voglia ingorda e il non temprato affetto  
 del ligure Giason, dell'uom primiero<sup>121</sup>  
 che, sprezzator de' nembi, il pin volante<sup>122</sup>  
 sciolse a gran corso dal terreno Ibero,<sup>123</sup>  
 e per sentier di spume in mar sonante  
 695 volta la prua all'indiche maremme,<sup>124</sup>  
 fé lieta Europa di ricchezze tante;  
 mentre a veder l'esperienza or diemme  
 ch'egli per opra tanto abietta e vile  
 trovò l'uso dell'oro e delle gemme.  
 700 So che il donar conviensi a un cuor gentile,  
 che il mostrarsi cortese e liberale  
 gran vanto è d'alma illustre e signorile.  
 Ma che una razza perfida e brutale,  
 fiera, instabil, malvagia e ingannatrice,  
 705 dispettissima al cielo, all'uom fatale,  
 del vizio in terra abominanda altrice,  
 cagione irreparabile ed infesta  
 d'alte sventure, e d'ogni mal radice.  
 Che una vil femminuccia e disonesta  
 710 si regali per tutto in larga copia,  
 stolta ignoranza e non virtude è questa.<sup>125</sup>  
 Opra d'alma real ben degna e propria  
 è il sovvenir nobil valor che agogna

<sup>119</sup> Con l'espressione «l'indico suol» s'intende «il suolo indiano», per metonimia, l'India; mentre «terren di Samo» indica l'isola greca dell'arcipelago delle Sporadi meridionali, nella parte sud-orientale del Mar Egeo. Cfr. rispettivamente CRUSCA; e TRECCANI.

<sup>120</sup> L'espressione «dar nel naso» sta per «dispiacere». Cfr. CRUSCA.

<sup>121</sup> L'epiteto «ligure Giason» fa riferimento a Cristoforo Colombo (1451-1506), navigatore ed esploratore genovese («ligure»). Come il leggendario eroe greco «Giasone», figlio del re di Iolco Esone e comandante degli Argonauti, si spinse con la nave Argo ad esplorare terre ignote per recuperare il mitico vello d'oro, così Colombo guidò il suo equipaggio nella spedizione che, diretta verso le Indie, portò alla scoperta del continente americano nel 1492. Cfr. TRECCANI.

<sup>122</sup> L'espressione «il pin volante» sta per «la nave veloce», dove il termine «pin» per metonimia indica l'imbarcazione (il pino è sia il legno utilizzato per la costruzione delle navi sia l'albero maestro).

<sup>123</sup> L'espressione «terreno Ibero» indica il territorio abitato dagli Iberi, antica popolazione della penisola iberica (oggi Spagna). Cfr. TRECCANI.

<sup>124</sup> L'espressione «indiche maremme» indica le campagne indiane («indiche») con riferimento alle «Indie occidentali». Cfr. CRUSCA.

<sup>125</sup> Correggo l'originale «viltude».

d'alzarsi invan per la soverchia inopia.  
 715 Che usar larghezza dove non bisogna,  
       è imprudenza de' grandi, e il dono istesso  
       mal dispensato è al donator vergogna.  
 MENIPPO Tu qual Seneca parli, io tel confesso,  
       ma che pro, se un tal vizio ai tempi d'oggi,  
 720 sia malizia o destino, è grande e spesso?  
 Or vediam dove scorra e quanto poggi  
       l'insolenza di lei, perché si mira  
       di mille pompe adorna e mille sfoggi.  
 Non così maestosa unqua s'ammira  
 725 premer l'altezza del gemmato soglio  
       donna real, né tal superbia spira,  
       com'ella enfiata di sprezzante orgoglio  
       ciò che le aggrada a suo piacer comanda,  
       e basta ad ottener che dica "io voglio"  
 730 dove alberga costei, per ogni banda.  
       La casa tutta è in un balen commossa,  
       par che ne' servi alto terrore spanda:  
       questi, ogni cura a tal cagion rimossa,  
       sempre hanno gli occhi a' cenni suoi ben desti,  
 735 han sempre il piede ad eseguirli in mossa:  
       altri convien che vada, altri che resti,  
       che l'imbasciate partano in istante,  
       che i messaggieri al ritornar sian presti,  
       che ritto un paggio, e con immote piante,  
 740 assista alla portiera, il più fornito  
       d'aspetto ameno e bizzarria galante  
       quando al sommo del cielo è il dì salito.  
       Male allo scalco ed assai peggio al cuoco,  
       se il pranzo è indietro o tarda alcun servito:  
 745 ogni frapposto indugio è un brutto gioco,  
       che grava entrambi di mortal delitto,  
       e al grave fallo ogni gastigo è poco.  
       Sorta la notte poi, corre un editto,  
       che l'ombra sia d'alto silenzio piena,  
 750 che per le stanze non si ascolti un zitto.  
       Ponsi in capo alla via ferrea catena,  
       che vieti a' carri ed a cavalli il passo,  
       e quel consenta ad uom pedestre appena,  
       perché lontan da strepito e fracasso  
 755 chiuda ella i lumi in placido sopore  
       e ristori col sonno il corpo lasso;  
       né dee mancar chi dentro a tutte l'ore  
       l'opre di fuori vigilando squatri,<sup>126</sup>  
       onde al sentir d'un piccolo rumore,  
 760 allor con volti minacciosi ed atri,  
       escon le guardie armate di bastone  
       contro un fanciul che pianga, o un «can» che latri.<sup>127</sup>  
       Tanto è forza eseguir quant'ella impone,  
       che il sol voler di lei, senz'altro esame,  
 765 sta in luogo di giustizia e di ragione.

<sup>126</sup> «Squatri» sta qui per "squadri".

<sup>127</sup> Integro la lezione di Lo88 con quella di Am16 e Am64.

Sozza e malvagia età, secolo infame,  
 per cui trovar non so titol sì brutto,  
 che i vizi tuoi pareggi e le mie brame!  
 Come senza gramaglia e fuor di lutto<sup>128</sup>  
 770 scoperta ardisci di portar la fronte,  
 se il cantar di tai donne in te può tutto?  
 Che se, fatte costoro ardite e pronte,  
 oltrepassano i segni a lor dovuti,  
 è tuo l'error, tu d'ogni mal sei fonte;  
 775 in qual altro giammai furon veduti  
 a femmina sì vil cotanti eccessi  
 d'accoglienze, d'applausi e di saluti?  
 Comunque ogni gran donna a lei s'appressi,  
 le dimostranze affettuose allora  
 780 cominciano da' baci e dagli amplessi.  
 Quindi, tratta la man dal guanto fuori,  
 le prende a careggiar sì dolce il viso,  
 che men faria Zeffiro amante a Flora.<sup>129</sup>  
 E con lo sguardo attentamente fiso  
 785 le creste osserva, i nastri, i sottanini,  
 le gale, gli atti, il portamento, il riso.  
 Poi, nel partir con modi pellegrini,  
 accompagna il tenor de' complimenti  
 a mille baciabassi, a mille inchini.  
 790 Tali non dieron già le prische genti  
 a noi gli esempi, e nell'oprar diverse  
 furon le scorse etadi alle presenti.  
 L'etadi in cui l'orto e la greggia offerse  
 su le mense agli eroi vivande alpestri,  
 795 tanto a' piaceri ebber le menti avverse,  
 in cui men delicate e più silvestri  
 vissero a Sparta in sen le donne antiche  
 madri e nutrici a' semidei terrestri,  
 cinte d'asprezza e di viltà nemiche:  
 800 non avrian queste in pubblico bacciate  
 le congiunte, le figlie, e men l'amiche.  
 Ma non curiam che il faccian le private,<sup>130</sup>  
 se l'altre il fan che in porpora regale  
 splendon sul trono e van del serto ornate.  
 805 Applaudita per gli atri e per le scale  
 entra Ismenia in palazzo, e tosto giunta<sup>131</sup>  
 si spalancano a lei camere e sale:  
 non aspetta l'udienza e non l'appunta,  
 viene, parte e ritorna ognor che vuole,

<sup>128</sup> La «gramaglia» è una veste lunga di colore nero indossata in segno di lutto. Cfr. ETIMO.

<sup>129</sup> Nella mitologia greca, «Zeffiro», figlio del titano Astreo e di Eos, l'aurora, è la personificazione del vento che proviene da occidente e che soffia soprattutto in primavera; mentre «Flora» (per i Greci Clori) è la dea dei fiori sua sposa. Cfr. TRECCANI.

<sup>130</sup> Lo88: in nota «*Ma non curiam che faccian le private, | Se l'altre illustri per fulgor reale | Son della stessa pece ancor macchiate.* M.ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»».

<sup>131</sup> Il nome «Ismenia» potrebbe indicare la dea Minerva, l'appellativo sarebbe derivato da uno dei templi a lei dedicati costruito sulle sponde del fiume Ismeno. Cfr. A. de Claustre, *Dizionario mitologico, ovvero della favola, poetico storico [...] Opera del Sig. Ab. Declaustre, tradotta dal francese*, 4 volumi, Napoli, M. Stasi, 1785, vol. III, *ad vocem*.

810                   quando in mar cade il giorno e quando spunta.  
                   A costei non si pesan le parole,  
                   e un bel vestito immantinente arriva,  
                   pria che giunga a cantar due note sole.  
                   Siasi pur ver che su l'eccelsa riva  
 815                   del Manzanar superbo in un tal giorno,<sup>132</sup>  
                   sacro a colei che dell'Empireo è diva,<sup>133</sup>  
                   dell'ibera regina il manto adorno  
                   la contessa di Palmi aspetti in dono<sup>134</sup>  
                   e per suo pregio se lo cinga intorno.  
 820                   Sì fatta gloria in oggi è debil suono:  
                   le cantatrici anch'esse han quest'onore  
                   dall'auguste d'Italia, ovunque sono.  
                   Anzi la sorte lor tanto è maggiore  
                   quanto che spesso una cotal derrata  
 825                   è della giunta al paragon minore,  
                   che il don di regia veste a lei mandata  
                   sembra cosa volgar, mentre non sia  
                   da ricchissime gemme accompagnata;  
                   perciò vedrai che, pien d'idropisia,<sup>135</sup>  
 830                   ventosa ha il capo, e gonfia ha fin la pelle  
                   d'ambizion superba e di pazzia.  
                   Palustre augello osa tentar le stelle,<sup>136</sup>  
                   fabbrica nel suo cuor macchine vane,  
                   inventrice di ciance e di novelle.  
 835                   Crede esser dotta nelle scienze umane  
                   come ne' vizi, e in nobile palestra  
                   vuol l'istorie trattar greche e romane.<sup>137</sup>  
                   Vago è il mirar costei sì scaltra e destra  
                   farsi allo stuol de' numerosi amanti  
 840                   nuova Licinia del ben dir maestra.<sup>138</sup>  
                   Che se talun di lor fra tanti e tanti  
                   senno erudito in favellar dimostra,  
                   e a quello unisce di facondia i vanti,  
                   entra allor baldanzosa anch'ella in giostra  
 845                   e, perché vuol d'Arete e Afasia al pari<sup>139</sup>

<sup>132</sup> Il «Manzanar» (Manzanarre) è un piccolo fiume della Spagna, storicamente importante per il fatto che lungo il suo corso, nel IX secolo, fu fondata dai Mori la cittadella nucleo primitivo dell'odierna capitale spagnola Madrid. Cfr. TRECCANI.

<sup>133</sup> «Empireo» sta per «cielo», in particolare questo epiteto viene utilizzato per indicarne la parte più alta, sublime sede degli astri e dei beati (per i teologi). Cfr. CRUSCA.

<sup>134</sup> Non sono risalito all'identità della contessa di Palmi.

<sup>135</sup> Il termine «idropisia» era utilizzato in ambito medico per indicare la presenza di liquido all'interno delle cavità sierose (oggi anasarca). Questo disturbo conferisce al malato un aspetto simile a un corpo gonfio d'acqua. Cfr. ETIMO e TRECCANI.

<sup>136</sup> Per «palustre augello» si intende il cigno.

<sup>137</sup> Lo88: in nota «*sacre e profane. M.ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»*».

<sup>138</sup> «Licinia» fu una vestale romana condannata a morte, insieme a Emilia e Marzia, dal pontefice massimo Lucio Cecilio Metello (III secolo a.C.) per la sua condotta dissoluta. Cfr. L. M. Chaudon (a cura di), *Nuovo dizionario storico* cit., vol. XV, 1791, *ad vocem*.

d'alto saper, d'alta virtù far mostra,  
 ponsi a narrar quanto impensati e amari  
 i casi fur del pellegrino Ulisse<sup>140</sup>  
 per terre ignote e per diversi mari;  
 850 che a grave error degli Attici s'ascrisse<sup>141</sup>  
 il consentir che un Socrate in prigione  
 fosse qual reo dannato, e tal morisse.  
 Aggiugne qual magnanimo sermone  
 del viver suo nell'ultimo momento  
 855 del moribondo vecchio udì Critone;<sup>142</sup>  
 che non fu visto in Roma ugual spavento,  
 e già il popol volea muover tumulto,  
 correndo al ferro più legghier che il vento,  
 quando Sempronia (oh detestando insulto!)<sup>143</sup>  
 860 diè morte a lui che vendicar poteva  
 dell'un cognato il sangue, e il volle inulto;  
 ch'alto fulgor di maestà splendeva  
 del gran Pompeo nel volto, e un rossor<sup>144</sup> grato<sup>145</sup>  
 sopra l'uso mortal bello il rendeva;  
 865 e pel contrario a Cesare fu dato<sup>146</sup>  
 torvo sembiante, minaccioso il sguardo,  
 scarne le guancie, e mezzo il crin pelato:  
 vanta saper qual provido riguardo  
 nel campeggiar mostrasse il duce Albano,<sup>147</sup>

<sup>139</sup> «Areta» fu la figlia del filosofo Aristippo di Cirene (435 ca.-360 a.C.). Alla morte del padre subentrò al suo posto nella scuola cirenaica di cui faceva parte, dove pare che insegnò una dottrina orientata alla ricerca del sommo bene attraverso il piacere dei sensi. Per «Afasia» forse s'intende Aspasia. Sotto questo nome si ricordano due donne, entrambe bellissime cortigiane, una in Grecia, l'altra in Persia. La prima, Aspasia di Mileto (V secolo a.C.), fu compagna *more uxorio* di Pericle (si veda sopra alla nota 55), la seconda, Aspasia di Focea (V-IV secolo a.C.), fu la prediletta di Ciro il Giovane, satrapo persiano. Alla sua morte, divenne l'amante di Artaserse II, fratello maggiore di Ciro, e successivamente di Dario, figlio di Artaserse II. Quest'ultimo però, con l'intento di punirla per essersi così facilmente concessa a Dario, la nominò sacerdotessa di Anāhitā costringendola così a vivere il resto dei suoi giorni in castità. Cfr. rispettivamente L. M. Chaudon (a cura di), *Nuovo dizionario storico cit.*, vol. II, 1791, *ad vocem*; e G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario d'ogni mitologia e antichità cit.*, vol. VII: *Volume di supplimento – parte prima*, 1826, *ad vocem*.

<sup>140</sup> L'epiteto «pellegrino Ulisse» fa riferimento al lungo peregrinare dell'eroe greco Ulisse, protagonista dell'*Odissea*. Cfr. TRECCANI.

<sup>141</sup> I versi «che a grave error degli Attici s'ascrisse | il consentir che un Socrate in prigione» si riferiscono alla vita di Socrate (470/469-399 a.C.), filosofo ateniese, il quale fu accusato da alcuni suoi concittadini di «ateismo» ed «empietà» e di attentare alle istituzioni e all'ordine pubblico. In seguito al processo, fu ingiustamente dichiarato colpevole da una giuria di 500 ateniesi («Attici» ossia abitanti dell'Attica, la penisola della Grecia orientale con capitale Atene), indi incarcerato e condannato alla pena di morte. Cfr. TRECCANI.

<sup>142</sup> «Critone» (470-390 a.C.) fu amico e discepolo del filosofo greco Socrate. Platone lo rende protagonista, del dialogo *Fedone*, in cui Socrate, poco prima di morire, discute con i suoi allievi sulla morte e sull'immortalità dell'anima e Critone lo interroga sulle sue ultime volontà. Cfr. TRECCANI.

<sup>143</sup> «Sempronia» (II secolo a.C.), matrona romana, fu sorella dei Gracchi, Tiberio e Gaio, e moglie del generale e politico Publio Cornelio Scipione Emiliano. Sempronia fu accusata di aver assassinato il marito, accanito oppositore delle leggi agrarie volute da Tiberio Gracco, a sua volta morto subito dopo la loro promulgazione. Cfr. TRECCANI.

<sup>144</sup> Lo88: in nota « *rider. M«ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»*».

<sup>145</sup> «Pompeo» Magno Gneo (106-48 a.C.) fu un uomo politico e un generale romano. Insieme a Cesare e Crasso costituì il primo triumvirato nel 60 a.C. Cfr. TRECCANI.

<sup>146</sup> «Cesare» Gaio Giulio (100/102-44 a.C.) fu un generale e dittatore romano, triumviro insieme a Pompeo e Crasso (60 a.C.). Cfr. TRECCANI.

870                    onde prudente apparve e non codardo;  
                      qual incontro al furor dell'oceano  
                      l'Olanda opponga ampio riparo e forte,  
                      perché il terren soggetto assaglia in vano:  
                      s'è ver che quante in Tebe eran le porte,<sup>148</sup>  
 875                    traendo il Nilo da principio ignoto  
                      con tante bocche i flutti al mar traporte;  
                      come sotterra in grembo al suol più vuoto  
                      si concentri il vapore e si racchiuda,  
                      che poi volendo uscir faccia il tremoto;  
 880                    perché nel cerchio opposto, allor che cruda  
                      gela l'aria fra noi, faccia vedersi  
                      sotto un torrido ciel la gente ignuda.  
                      Dirà qual vasto impero ebbero i Persi,<sup>149</sup>  
                      quanto durò la monarchia de' Medi,<sup>150</sup>  
 885                    larghissimo soggetto a prose e versi.  
                      Che poi furon d'entrambi i Greci eredi,  
                      sin che il roman valor con lunga guerra  
                      restò vincente in sella, e ogn'altro a piedi.  
                      Muove col ragionar di terra in terra,  
 890                    pone in concordia il Turco e l'Alemanno,  
                      l'Affrica unisce in pace all'Inghilterra;  
                      ella omai già prevede in chi cadranno  
                      d'Iberia i tanti regni e quai litigi  
                      l'Istro e la Senna a tal cagione avranno;<sup>151</sup>  
 895                    sa quai schiere, quai navi in sul Tamigi  
                      quel re disponga, e quai pensier non meno  
                      volga nella gran mente il gran Luigi;  
                      per qual segreto oggetto, o il crede almeno,  
                      sue squadre il Mosco e il Sarmata apparecchie<sup>152</sup>  
 900                    dove scorra l'Arasse, il Savio e 'l Meno.<sup>153</sup>  
                      Si fatte istorie ed altre ancor parecchie  
                      narra per tutto, ed è sì lungo il tedio,

<sup>147</sup> L'epiteto «duce Albano» fa riferimento a Mezio Fufezio, il leggendario re di Alba Longa che scatenò lo scontro tra Orazi e Curiazi per risolvere il conflitto per la supremazia tra i Latini di Roma e quelli di Alba Longa e per impedire che gli Etruschi, nemici comuni ad entrambi, fossero favoriti dall'eventuale indebolimento delle due città. Cfr. TRECCANI.

<sup>148</sup> «Tebe» è una città della Grecia centro-orientale, nella regione storica chiamata Beozia. L'antica città fu fortificata nel IV secolo a.C. da cinta murarie con sette porte. Cfr. TRECCANI.

<sup>149</sup> I «Persi», o Persiani, erano un antico popolo stanziato nella Parsa, l'odierna regione iranica di Fars. Cfr. TRECCANI.

<sup>150</sup> I «Medi» erano un'antica popolazione iranica abitante, a partire dal IX secolo a.C., della parte nord-occidentale della Persia denominata Media. Cfr. TRECCANI.

<sup>151</sup> L'«Istro», altrimenti detto Danubio, è un fiume dell'Europa centrale e sud-orientale; mentre la «Senna» è un fiume della Francia nord-orientale.

<sup>152</sup> I termini «Mosco» e «Sarmata» indicano gli individui di due popolazioni: la prima stanziata nella Moscovia (parte nord-orientale della Russia); la seconda, di stirpe iranica, nella Sarmazia (a nord del Mar Nero). Cfr. rispettivamente F. Cherubini, *Vocabolario patronimico italiano o sia Adgettivario italiano di nazionalità. Opera postuma di Francesco Cherubini; preceduta dalla vita dell'autore, pubblicata per cura di G. B. De Capitani*, a cura di G. B. De Capitani D'Arzago, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1860, p. 159; e TRECCANI.

<sup>153</sup> L'«Arasse» è un fiume che scorre nella Transcaucasia e nell'Armenia. Con «Savio» s'intende forse l'omonimo fiume della Romagna (Italia settentrionale). Il «Meno» (in tedesco Main) è un fiume della Germania meridionale, affluente del Reno. Cfr. TRECCANI.

che storditene porti ambe l'orecchie.  
 Ma soffrir tu dovrai più stretto assedio,  
 905 s'entri a parlar di sua beltà, che in essa  
 la vanitade è un mal senza rimedio.  
 Ponendosi sul grave e con sommessa  
 voce dirà che non è altrui vietata  
 la propria lode con modestia espressa;  
 910 ch'ella è dal ciel di tai sembianze ornata  
 che la mente più salda e adamantina  
 ne resta al primo sguardo innamorata;  
 che nella fresca guancia e porporina  
 ha tal poter che di spezzar confida  
 915 ogni cuor di diaspro, ogni alma alpina:<sup>154</sup>  
 che, se giunger poteva anch'ella in Ida<sup>155</sup>  
 allor che le tre dive ebber fra loro  
 per gara di beltà mortal disfida,  
 le conveniva subito a coloro,  
 920 confuse e mute, in un canton ritrarsi  
 e cederle a buon patto il pomo d'oro;  
 ben è ver che tentata a dinudarsi  
 l'avrebbe indarno il pastorel scaltrito:  
 quel che vieta onestà non dee mai farsi;  
 925 e se ciò feo delle sirene al lito  
 sposa real per acquistarsi un regno,  
 fu pensier poco saggio e troppo ardito;  
 ch'alla bellezza in lei pari è il contegno,  
 del contegno non men la leggiadria,  
 930 la grazia e l'avvenenza oltre ogni segno.  
 ALCINDO Dunque siam giunti ad una tal follia,  
 che per fenice prendesi il grifagno,<sup>156</sup>  
 l'asprino per falerno o malvagia,<sup>157</sup>  
 per ampio fiume ogni piccol rigagno,  
 935 per chiaro umor di cristallin ruscello  
 le torbid'acque di fangoso stagno?  
 MENIPPO Tu senti: il mondo è privo di cervello  
 più che non credi; ma venghiamo al resto,  
 ch'è molto ancora, ed or comincia il bello.  
 940 Venghiamo al giorno orribile e funesto  
 che debbe in palco comparir la sera,  
 che importa il tutto, e gran negozio è questo.  
 Oh qual battaglia strepitosa e fiera  
 prende co' servi che le stan d'intorno,  
 945 e più con l'infelice cameriera!  
 Se un sol capello è fuor del suo contorno,

<sup>154</sup> Il «diaspro» è una pietra dura, anneverata tra le pietre preziose anche se non particolarmente pregiata. Cfr. ETIMO.

<sup>155</sup> L'«Ida» è un monte dell'isola greca di Creta. Secondo la tradizione classica, qui si svolse l'episodio mitologico noto come giudizio di Paride. Cfr. TRECCANI.

<sup>156</sup> La «fenice» era un leggendario uccello particolarmente longevo, considerato sacro dagli Egiziani. Prima di morire costruiva un nido nel quale lasciarsi bruciare, per poi rinascere dalle proprie ceneri. Cfr. TRECCANI. Per «grifano», o grifo, si veda sopra.

<sup>157</sup> L'«asprino» è un tipo di vino dei territori della Campania e della Calabria caratterizzato dal sapore acidulo. Il «falerno» e la «malvagia» (o malvasia) sono invece vini particolarmente apprezzati per la loro qualità e morbidezza. Cfr. CRUSCA; e ETIMO.

se non avran le trecce ugual compasso  
 ed ogni anello non sia fatto al torno;  
 s'alto il carton sia collocato o basso,<sup>158</sup>  
 950 se la cresta le cade o innanzi o indietro,  
 né immobil stia, qual contro a borea un masso,<sup>159</sup>  
 voleran senza legge e senza metro  
 spessi colpi di legno o di sugatto,<sup>160</sup>  
 minaccie d'altro mal più grave e tetro.<sup>161</sup>  
 955 Avrà l'occhio infuocato e sempre in atto  
 di fulminar col guardo, ovunque il volga,  
 sempre il flagello alle percosse adatto.  
 Guardisi il sarto che il destin nol colga  
 a far che il busto sia troppo accollato,  
 960 stretto ne' fianchi, e che premendo dolga;  
 che il sottanin le penda in qualche lato,  
 ch'abbia la falbalà pochi sgonfietti,<sup>162</sup>  
 o lo strascico sia mal divisato:  
 questi in tal caso ogni sciagura aspetti,  
 965 e non sia poco se la bocca tuona,  
 senza che a' danni suoi la man saetti.  
 Così, dal bel mattin fino alla nona,  
 e dalla nona al sormontar dell'ombra,  
 urla, grida, atterrisce ogni persona.  
 970 Vestita al tutto poi, ma pur non sgombra  
 d'affanni e brighe, anzi in que' nuovi ammantanti  
 d'altri pensier, di nuove cure ingombra,  
 tacita e sola a un ampio specchio avanti  
 chiama i gesti a consulta, affin che osserve  
 975 come al vivo imitar sospiri<sup>163</sup> e pianti,  
 come esprimer si può l'ira che ferve  
 dentro del cuor, qual esser dee l'aspetto  
 ch'amor palesi e maestà conserve:  
 dove con grazia uguale e ugual diletto  
 980 adoprare le convenga il gestir sciolto  
 proprio dell'uomo e il femminil ristretto;  
 quando crudel, quando pietosa il volto  
 mostri all'amante, e in qual maniera vaga  
 si passeggi in le scene or poco or molto.  
 985 Tai cose, ed altre ancor, la trista maga  
 da genio vil, da gran malizia indotta  
 nel cristallo concerta e in lui s'appaga.  
 Compiuta l'opra de' suoi studi allotta,<sup>164</sup>

<sup>158</sup> Il termine «cartone» indica sia una sorta di copricapo femminile simile a una cuffia, sia una particolare acconciatura. Cfr. CRUSCA.

<sup>159</sup> «Borea» è nome dato al vento freddo di tramontana, ossia proveniente dal nord. Questo vento è conosciuto anche col nome di aquilone. Cfr. ETIMO.

<sup>160</sup> Il «sugatto» (o soatto) è una striscia di cuoio utilizzata per lo più per fare finimenti e cinghie. Cfr. TRECCANI.

<sup>161</sup> Lo88: in nota «*Minacce di prigionie, e di feretre. M.ano S. critto G. aetano P. oggiali*».

<sup>162</sup> La «falbalà» è un ornamento femminile, simile a una balza, costituito da una striscia di stoffa increspata o pieghettata posta alla fine di una veste. Cfr. ETIMO.

<sup>163</sup> Lo88: in nota «*sorrisi. M.ano S. critto G. aetano P. oggiali*».

<sup>164</sup> L'avverbio «allotta» sta per «allora». Cfr. CRUSCA.



990                    verso il teatro in cocchio il cammin prende,  
                          quasi al trionfo in maestà condotta.  
 Quivi all'alzar dell'interposte tende  
                          s'apron le scene, e grave ella in sembante  
                          il grande ufficio a sé commesso imprende,  
 995                    il grande ufficio in tante leggi e tante  
                          pubblicato per vile, ancor ne' rei  
                          tempi che il vizio in Roma era gigante.  
 Cosa orrenda a pensar quanto a costei  
                          debba lussuria, e quai saette avventi  
                          ne' cuori altrui coll'atteggiar di lei!  
 1000                   Ella in mezzo al fulgor di torchi ardenti,  
                          di ricche gemme adorna e d'auree vesti,  
                          corteggiata da' musici stromenti,  
                          vibra i fiati canori or lieti or mesti,  
                          e colla dolce voce unisce appieno  
 1005                   non men dolci gli sguardi e dolci i gesti,  
                          in guisa tal che d'armonie ripieno  
                          tutto il corpo rassembra, e par che ancora  
                          cantin co' labri il crin, le guance e il seno.  
 Chi potrà mai ridir come innamora  
 1010                   l'artificio ammirando e la vaghezza  
                          ond'ella esprime ciò che imita allora?  
 Come l'alme rapisce la fierezza  
                          che finge a tempo, e come la pietade  
                          tormenta col piacer della dolcezza?  
 1015                   Come riscalda il raggio di beltade  
                          che, sebben poco, apparir molto il fanno  
                          la scena, il canto e la fiorita etade?  
 Il rider vago, il diletto affanno,<sup>165</sup>  
                          il pianger dolce, le lusinghe e i vezzi  
 1020                   han più poter che le magie non hanno.  
 Quindi avvien poi ch'oltre il pensar s'apprezzi  
                          la perfid'arte, che sì fatta razza  
                          da ciascun s'applaudisca e s'accarezzi.  
 Vaneggiando il teatro urla e schiamazza,  
 1025                   par che d'alto rimbombo il ciel risuoni  
                          al gran rumor del popolo che impazza.  
 Piovon sonetti impressi a letteroni,  
                          versi da celebrar col suon di piva,<sup>166</sup>  
                          rime da cornamuse e da sveglioni.<sup>167</sup>  
 1030                   Batte un passaggio appena, o un trillo avviva,  
                          che a quelle note amabili e canore  
                          rispondon tutti replicando il "viva".  
 Vegli il paterno e non mai stanco amore,  
                          perché il tenero figlio il piè lontano  
 1035                   torca dal volgo e da lussuria il cuore.  
 Provveda ad uopo tal con larga mano  
                          maestri esperti, ed il fanciul ne apprenda  
                          famosi esempi di valor sovrano,

<sup>165</sup> Lo88: in nota «*Il finto riso, e 'l simulato affanno*. M«ano»S.«critto» G.«aetano» P.«oggiali»».

<sup>166</sup> Il termine «piva» sta sia per “piffero (o insieme di pifferi e bordoni)”, componenti della cornamusa, sia per metonimia di “cornamusa”, strumento musicale a fiato di origine popolare.

<sup>167</sup> Gli «sveglioni» sono antichi strumenti a fiato oggi in disuso. Cfr. CRUSCA.

- 1040                    chiaro in tal guisa per bell'opra il renda,  
                          sicché nel fior di giovanezza amena  
                          cosa non trovi in lui degna d'emenda,  
                          e poi non vieti che a notturna scena  
                          rivolga il passo ad ascoltar furtivo  
                          le voci infide d'una tal sirena:
- 1045                    che ciò sol basta, perché al tutto privo  
                          d'ogni virtù rimanga e al proprio tetto,  
                          donde casto partì, torni lascivo.  
                          Cingasi pur guardingo e in sé ristretto,  
                          di saldo bronzo, d'infrangibil smalto,
- 1050                    d'aspo macigno e d'adamante un petto,  
                          sia robusto e veloce al corso, al salto,  
                          ma l'uom non sperì d'un cantar soave  
                          vincer la forza o declinar l'assalto.  
                          Vuol d'ogni seno a suo piacer la chiave
- 1055                    la cantatrice aver che per nequizia  
                          si fa lecito il tutto e nulla pave.  
                          Maestra in sommo grado è di malizia,  
                          empia scuola di frode e di bugia,  
                          sozza cloaca e vil d'impudicizia.
- 1060                    Né creder dei che maldicente io sia,  
                          che l'assunto dal ver non s'allontana,  
                          e la logica il prova a voglia mia.  
                          Comincia<sup>168</sup> il sillogismo in forma piana:  
                          pudica esser non può donna vagante,
- 1065                    la cantatrice è tal, dunque è puttana.  
                          ALCINDO    Per mia fè mi ti scuopri in un istante  
                          qual Argo occhiuto, ed io t'avea per lippo;<sup>169</sup>  
                          Porfirio stesso è al senno tuo distante.<sup>170</sup>
- 1070                    A un argomento tal convien, Menippo,  
                          che ceda omai l'argomentar sì forte,  
                          che nella prisca età facea Crisippo.<sup>171</sup>
- MENIPPO    Cessin gli scherzi, e pria che il sol ne porte  
                          più caldi i lampi, seguitiam l'impresa:  
                          giusto allor fia che il ragionar si scorte.
- 1075                    Questa che ad invaghir sta sempre intesa,  
                          mal puote in altri dispensar l'arsura,  
                          che non rimanga al fuoco istesso accesa.  
                          Che il vigor dell'etade anco immatura,  
                          i caldi ossequi, i teneri favori,
- 1080                    l'esser fragil per abito e natura,  
                          il continuo trattar vezzi ed amori,  
                          i sensi affettuosi, i molli versi  
                          mantici son che soffian negli ardori.

<sup>168</sup> Lo88: in nota «*Cammina*. Mano» S. «critto» G. «aetano» P. «oggiali».

<sup>169</sup> «Argo» è una creatura mostruosa della mitologia greca caratterizzata da cento occhi e per questo chiamata «onnivegente». Il termine «lippo» sta per «cisposo, con gli occhi lacrimanti». Cfr. rispettivamente TRECCANI; e CRUSCA.

<sup>170</sup> Qui «Porfirio» potrebbe indicare in egual modo sia il verseggiatore latino Publio Ottaziano Porfirio (IV secolo d.C.), sia il filosofo Porfirio (234-inizio IV secolo d.C.) originario di Tiro (città fenicia, situata nell'odierno Libano). Cfr. TRECCANI.

<sup>171</sup> «Crisippo» (280 ca-205 a.C. ca) fu un filosofo greco considerato il «secondo fondatore», dopo Zenone di Cizio, dello stoicismo. Cfr. TRECCANI.

1085 Ben è ver ch'ella sa poi contenersi  
 col fervido amatore e scaltra adopra  
 diretti ad un sol fin modi diversi.  
 Spesso avverrà che il desir suo ricopra,  
 che supplicata invan più volte nieghi  
 quel che più brama, e salda in ciò si scuopra.  
 1090 Poi mostra che addolcita ai pianti, ai prieghi,  
 qual donzelletta semplice ed ignara,  
 vinta da forza, dolce inchini e pieghi.  
 E quel che importa più (l'arte è sì rara),  
 che nel tenor de' variati affetti,  
 1095 sia crudel sia pietosa, è sempre avara.  
 Se la mercé d'un bacio aver t'aspetti,  
 oltre il fastidio immenso ed infinito  
 d'aggiramenti e di fallaci detti,<sup>172</sup>  
 quando il consenta all'ultimo partito,  
 1100 e voglia all'amor tuo mostrarsi grata,  
 sciocco che sei, né pur l'avrai compito.  
 Vorrà l'astuta donna esser baciata,  
 non baciatrice, e non saran tai baci  
 quei del colombo alla colomba amata.  
 1105 Gli avrai non dolci e molli e non vivaci  
 dalla fiera crudel, che più s'impingua  
 de' doni tuoi, più che in bramar ti sfaci.  
 E perché il fuoco in te non mai si estingua  
 farà tua brama più de' baci ingorda,  
 1110 senza scoppio baciando e senza lingua;  
 né in darla a leggier prezzo unqua s'accorda,  
 per un mistero suo da ciance e sole  
 che, se fia mai che tu la stringa o morda,  
 verrebbe a cincischiare poi le parole,  
 1115 e il teatro n'andrebbe in precipizio,  
 non potendo cantar ben come suole.  
 A questa, che finezza è di giudizio,  
 e se frode esser debbe è poco o nulla,  
 aggiugni ancora un più nefando vizio:  
 1120 ch'essa qualor col vago si trastulla  
 e, vinta da' gran doni, in sen l'accoglie,  
 si spaccia per castissima fanciulla.  
 Giura con smanie vezzosette e doglie,  
 esser lui quel primier che dall'intatto  
 1125 grembo il bel cinto virginal le scioglie,  
 mentr'ei dal puro sen le invola a un tratto  
 quel fior di purità che seco crebbe  
 qual prima fu dal matern'alvo estratto;  
 che a somma gloria e rara ascriber debbe  
 1130 sì fatto acquisto in rammentar tal volta  
 che invan molti il tentaro, e solo ei l'ebbe.  
 Così ragiona la malvagia e stolta,  
 che vendesi a più d'uno per donzella,  
 quando madre già fu più d'una volta.  
 1135 Or proprio è il tempo a ragionar di quella  
 malizia estrema e scellerata usanza,

<sup>172</sup> Lo88: in nota «*E di protesti inetti*. M.«ano»S.«crito» G.«aetano» P.«oggiali»».

- per cui l'inganno colorisce e abbellà.  
 Entra ne' tetti suoi: per ogni stanza  
 vedrai stillar dalle campane a fiume  
 1140 l'umor d'erbe diverse e la sostanza,  
 mischiar le galle peste e il trito allume<sup>173</sup>  
 col nero inchiostro, e conservar non vieto<sup>174</sup>  
 il grasso dell'augel che abborre il lume.  
 Fare il decotto in ranno, in forte aceto<sup>175</sup>  
 1145 bollir le gomme che il ciriegio spande,  
 con le frondi di mirto e dell'aneto,<sup>176</sup>  
 perché a forza d'impiastrì e di lavande  
 stringa qual può la parte vergognosa,  
 che per tropp'uso è larga troppo e grande.  
 1150 E chiunque non sa la fraude ascosa,  
 fetid' erba cogliendo involar crede  
 negli orti di quel sen bel giglio e rosa.  
 Ma più caro è a saper, quando succede  
 che pien le resti il ventre, a tal rovina  
 1155 con quale industria in un balen provvede.  
 Va l'ambra grigia e il dittamo a rapina,<sup>177</sup>  
 di fior si spoglia il zafferan dorato,  
 d'ogni fronda il puleggio<sup>178</sup> e la sabina,  
 di venire il capel si strappa al prato,  
 1160 l'appio, l'assenzio, e l'artimisia all'orto,<sup>179</sup>  
 il formento si prende in vin stemprato.  
 E se cotai rimedi il passo han corto,  
 non bastando al grand'uopo, uniti o sparti,  
 a sciorre il sangue e provocar l'aborto,  
 1165 si volge allora alle più perfid'arti,  
 col farsi rea d'infanticidio orrendo,  
 con ferro o laccio ne' suoi propri parti.  
 Quanto udisti finor, s'io ben comprendo,  
 son gravi eccessi, e pur quel che rimane  
 1170 ad ascoltar da sezzo è più tremendo.  
 Ad opre sì malvage ed inumane  
 ella accoppia i pensier più schifi e lordi,  
 sensi più enormi e fantasie più strane.

<sup>173</sup> Il termine «galle» indica letteralmente l'escrescenza rotonda che si forma nei rami delle piante ghiandifere causata dalla puntura di alcuni insetti, per similitudine sta per «ghiande»; mentre l'«allume» è una sostanza minerale utilizzata in particolare per la conservazione delle pelli, come mordente, o anche, in medicina, come astringente ed emostatico.

<sup>174</sup> Il termine «vieto» sta anche per «rancido». Cfr. ETIMO.

<sup>175</sup> Il «ranno» è un miscuglio di cenere e acqua bollente usato per il bucato. Cfr. CRUSCA.

<sup>176</sup> Correggo l'originale «ameto». L'«aneto» è una pianta erbacea simile al finocchio. Cfr. CRUSCA.

<sup>177</sup> I versi 1156-1160 riportano i nomi di alcune sostanze vegetali, nell'ordine: l'«ambra grigia» è una sostanza gommosa, simile alla cera, proveniente dall'Africa e dall'Asia e prodotta come escremento da alcuni cetacei; il «dittamo» e lo «zafferano» sono delle piante erbacee; il «puleggio» è una pianta aromatica della stessa famiglia della menta; la «sabina» è un arbusto d'alta montagna. L'espressione «di venire il capel» si riferisce al «capelvenere», pianta medicinale della famiglia delle felci cosiddetta per la sua presunta somiglianza con i capelli della dea dell'amore; l'«appio» è il «sedano»; l'«assenzio» e l'«artimisia» sono due piante erbacee. Cfr. ETIMO e TRECCANI.

<sup>178</sup> Lo88: in nota «*Cipresso*. M«ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»».

<sup>179</sup> Lo88: in nota «*L'edra terrestre, e l'acetosa all'orto*. M«ano»S.«critto» G.«etano» P.«oggiali»».

1175 Finge a sé stessa in ciel numi balordi,  
 che, per bontà soverchia, al suo mal fare  
 sien ciechi in tutto, al suo pregar non sordi.  
 Onde qualor si prostra al sacro altare  
 vomita affetti sì protervi ed empì  
 che ridir non si ponno e non tremare.  
 1180 Le sue calde preghiere in mezzo ai tempî  
 son bestemmie sacrileghe ed impure,  
 di sozza avidità perfidi esempi.  
 Chiede al Giove immortal, che non si oscure  
 da' suoi begli occhi il raggio ardente e vivo,  
 1185 né alcun sinistro la beltà le fure;<sup>180</sup>  
 che l'amator non fastidito e schivo  
 parta mai de' suoi vezzi, e l'idolatri  
 con amor più costante e più corrivo;  
 che all'Italia impazzita infausti ed atri  
 1190 non girin gli astri, e con vicenda allegra  
 al cader de' licei s'alzin teatri.<sup>181</sup>  
 Che fate, oh sommi dèi, che in veste negra  
 non ricuoprite il ciel, perché rinnuove  
 l'orribil scempio già veduto in Flegra?<sup>182</sup>  
 1195 Qual non giusta pietà vuol che si trove  
 in voi l'ira sì lenta, o qual più degna  
 cagion dall'alto a fulminar vi muove?  
 Le cantatrici in oggi (ahi sorte indegna!)  
 così de' vizi lor piena han la terra,  
 1200 che solo il vizio vi trionfa e regna.  
 Principi, chi di voi primier disserra  
 l'ire del cuor contro il comun nemico?  
 Chi per l'eccelsa impresa il brando afferra?  
 Gran vergogna d'Italia, ogni suo vico  
 1205 ha più superbi e maestosi palchi,  
 che non ebbe i suoi templi il Lazio antico!  
 E ci dorrem che l'uomo in sé defalchi  
 l'uso del bene oprare, e che fra noi  
 vadan tante colombe in preda a' falchi?  
 1210 Canti la donna in scena, e dimmi poi<sup>183</sup>  
 che nel cuor di chi l'ode alcun lavoro  
 faccia virtude usa a produr gli eroi.  
 Finser gl'ingegni achei che il nume loro,<sup>184</sup>  
 1215 preso nel cuor da smoderato affetto,  
 rubasse Europa col mutarsi in toro.<sup>185</sup>  
 Io, giusta il creder mio, dico in effetto  
 non esser questa mai favola stracca,

<sup>180</sup> La voce «fure», dal verbo furare, sta per “rubi”. Cfr. CRUSCA.

<sup>181</sup> Lo88: in nota «*Manchin le scuole, e crescano i Teatri. Mano*»S.critto» G.æetano» P.oggiàli».

<sup>182</sup> Secondo la tradizione, il termine «Flegra» designa il luogo, non geograficamente ubicato, nel quale si svolse la battaglia dei giganti contro gli dèi (la cosiddetta gigantomachia). Cfr. TRECCANI.

<sup>183</sup> v. 1210, Lo88: *dimmi poi*] Am16, Am64: *diasi poi*.

<sup>184</sup> Il termine «achei» qui sta per “greci”.

<sup>185</sup> Secondo la mitologia greca, «Europa» era la figlia di Agenore e di Telefassa. Innamoratosi di lei, Zeus la trasse in inganno tramutandosi in un toro bianco e la rapì portandola nell'isola di Creta. Dalla loro unione nacquero Minosse e Radamanto. Cfr. TRECCANI.

ma veritiero e istorico soggetto,  
 mentre veggiamo a nostra età sì fiacca  
 1220 ch'ogni vil cantatrice a suo talento  
 saccheggia Italia, tramutata in vacca.  
 Ogni suo dolce, armonioso accento  
 è un Mongibel, che in vomitar faville<sup>186</sup>  
 col piacer invaghisce e col tormento.  
 1225 I faretrati amori a mille a mille,  
 senza riguardo al modo, al tempo, al loco,  
 volan per le cittadi e per le ville;  
 per tutto avvampa di lascivia il fuoco,  
 scorre per tutto il flebil pianto e molle,  
 1230 s'ode per tutto un sospirar non fioco.  
 ALCINDO Grande insania dell'alme! Io contro il folle  
 vaneggiar degli amanti or mi delibero,  
 teco l'ira a sfogar che in sen mi bolle.  
 Chi da' lacci d'amor porta il piè libero  
 1235 vedrà fatta immortal la sua memoria  
 gir da' lidi del Gange al suol celtibero.<sup>187</sup>  
 Domar gli uomini armati è gran vittoria,  
 ma calpestar d'un dio l'arco invincibile<sup>188</sup>  
 rintuzzando i suoi strali è maggior gloria.  
 1240 L'alto nume d'amor troppo è terribile:  
 in terra e in ciel la sua faretra adorasi,  
 teme i suoi dardi il re di Stige orribile.<sup>189</sup>  
 Dal reo fanciullo invan pietade implorasi:  
 strugge il suo fuoco i cuor più verdi in cenere,  
 1245 e ottien strazio maggior chi più innamorasi.  
 Ah, che non mai di dea le mamme tenere  
 nutriro Amor, padre crudel d'insidie,  
 né lui produsse in Cipro il sen di Venere.  
 L'arti del suo regnar son le perfidie,  
 1250 col freddo gelo ardenti fiamme accendere,  
 non dispensar piacer' ch'altri l'invidie,  
 chi gli è più fido a viso aperto offendere,  
 esser presto a legar, ben tardo a sciogliere,  
 tutto prometter sempre e nulla attendere,  
 1255 lunghi tormenti in breve gioia accogliere,  
 pochi favi accoppiar con molto assenzio,<sup>190</sup>  
 il ben già dato in un balen ritogliere,  
 negli affanni più gravi impor silenzio,  
 l'alme più afflitte ristorar col piangere,  
 1260 passar di crudeltà Silla e Mezenzio;<sup>191</sup>

<sup>186</sup> «Mongibel» (Mongibello) è il nome del vulcano siciliano altrimenti detto Etna. Cfr. TRECCANI.

<sup>187</sup> Il «Gange» è un fiume dell'Asia che scorre negli odierni India e Bangladesh. Il termine «Celtibero» indica l'appartenenza all'antica popolazione celtica dei Celtiberi stanziati nella parte centrale della Penisola Iberica. Cfr. TRECCANI.

<sup>188</sup> Si riferisce a Cupido.

<sup>189</sup> L'espressione «il re di Stige» fa riferimento al dio Ade che nella mitologia greca è il re e il custode dell'oltretomba («Stige», il fiume infernale, per metonimia l'oltretomba stesso).

<sup>190</sup> L'espressione «pochi favi accoppiar con molto assenzio» sta per “mettere insieme poca dolcezza («favi» di miele) con una grande amarezza («assenzio»)”.

petto di bronzo qual cristallo frangere,  
 negar sdegnoso all'altrui mal rimedio,  
 star presente a chi muore e nol compiangere,  
 far premio a nobil fé disprezzo e tedio,  
 1265 con l'alma fral d'un volto e d'un crin debile  
 prender le menti in pertinace assedio;  
 vibrar da un occhio arcier piaga indelebile,  
 fondar suo pregio nel totale esizio  
 dell'uom già fatto miserando e debole;  
 1270 rinnovar negli amanti il duol di Tizio,<sup>192</sup>  
 di Prometeo infelice il fato asprissimo,<sup>193</sup>  
 di Sisifo il gran sasso e il precipizio,<sup>194</sup>  
 solleva la speranza a grado altissimo  
 perché poi cada, e la rovina stabile  
 1275 giunga pena al dolor del vol brevissimo;  
 render noi servi di beltà ch'è labile,  
 dispor quindi che sia per più deridere  
 l'effetto odioso e la cagione amabile;  
 voler per troppo ardor l'ingegno assidere,<sup>195</sup>  
 1280 che il ghiaccio abbruci, e condannar d'insania  
 lingua che astretta è per tormento a stridere;  
 chiamar gioia il martir, piacer la smania,  
 dolcissimo favor l'amara ingiuria,  
 vita chi 'l nostro cuore ognor dilania;<sup>196</sup>  
 1285 offrir titol di nume a un'empia furia,  
 sforzar gli affetti a tirannia di femina  
 che, adorata viepiù, viepiù s'infuria;  
 che per furezza il male accresce e gemina  
 col pagar di ferite i cuor' che l'amano,  
 1290 col mieter scorni a chi favor le semina.  
 Queste son l'opre che il gran regno infamano  
 d'amor tiranno, e niente men pur gli uomini  
 luce ed autor dell'universo il chiamano.  
 Oh fatal cecità che in noi predomini!  
 1295 Qual nume opponsi, onde di te non vedasi  
 che un mostro adori, e deitade il nomini?

<sup>191</sup> «Silla» Lucio Cornelio (138-78 a.C.) era un generale e un dittatore romano fautore di una restaurazione dello stato in senso fortemente oligarchico, attuata per lo più attraverso l'uso della violenza. Secondo la tradizione, «Mezenzio» era il re degli Etruschi di Cere. Divenne famoso per il suo essere empio e crudele. Cfr. TRECCANI.

<sup>192</sup> Nella mitologia greca, «Tizio», figlio di Zeus e di Elara, era un gigante nato sottoterra. Colpevole di aver tentato Latona, amante di Zeus, fu da quest'ultimo condannato a restare immobile mentre due avvoltoi (o serpenti) gli divoravano il fegato, il quale però si rigenerava ad ogni ciclo lunare. Cfr. TRECCANI.

<sup>193</sup> Secondo la mitologia classica, «Prometeo», figlio del Titano Giapeto e di Climene, era colui che ha restituito il fuoco agli uomini, i quali ne erano stati privati da Zeus per vendetta. Una volta catturato, Prometeo fu incatenato e torturato da un'aquila inviata dal dio, che gli dilaniava il fegato che ricresceva ogni notte. Cfr. TRECCANI.

<sup>194</sup> Nella mitologia classica, «Sisifo», figlio del dio Eolo e Enarete, era il più scaltro tra i mortali. Artefice di numerose beffe ai danni delle divinità, alla sua morte fu condannato per l'eternità a spingere lungo il crine di una collina un enorme masso che, una volta giunto in cima, rotolava giù vanificando inesorabilmente i suoi sforzi. Cfr. TRECCANI.

<sup>195</sup> Correggo la lezione di Lo88 «voler che 'l troppo» con quella di Am64 «voler per troppo».

<sup>196</sup> Lo88: in nota «*Vita del nostro cuor, chi 'l cuor dilania*. Mano»S.critto» G.aetano» P.oggiali».

Ma cortese licenza al ver concedasi:  
sembra amor sì vezzoso e lusinghevole  
che raro avvien che a' vezzi suoi non credasi.

1300 Al desir degli amanti appar pieghevole,  
e al primo aspetto a quei che lungi il mirano  
il cammin per cui guida è dilettevole.

L'aure del ciel fiati d'odor vi spirano,  
seggi d'erbette e fior' tutto il circondano,  
1305 canori augelli intorno a' fior' s'aggirano,  
rivi d'argento il bel terreno inondano,  
ricchi di spesse frondi al suol verdeggiano,  
e di frutti maturi i tronchi abbondano,  
duce è la speme, e dietro a lei passeggiano

1310 il placido sentier gioie che additano  
l'entrata aperta e i peregrin vezzeggiano.

Ma se colà t'inoltri ove t'invitano  
le bugiarde lusinghe e non durevoli  
che indarno e tardi al pentimento incitano,

1315 allor palese avrai quanto ingannevoli  
sien le sembianze onde il malvagio adornasi,  
quanto i suoi doni or sien mendaci or fievoli,  
perché si muore, ed a morir poi tornasi,  
tra quali affanni in aspettar delizie

1320 per lunga etade in suo poter soggiornasi;  
quante alberghino in lui frodi e tristizie,  
quant'egli goda in aggravare e premere,  
quant'ei s'allegri dell'altrui mestizie.

1325 Quivi s'impara orribilmente a gemere,  
e qual fiera d'Ircania e di Pamfilia<sup>197</sup>  
con voce umana per gran doglia a fremere;  
a non curar giammai sonno e vigilia  
a sopportar quanto già fer di strazio

1330 Neron sul Tebro e Falari in Sicilia:<sup>198</sup>  
qui l'amator non mai di pianger sazio  
prova com'esser può ch'una stess'anima  
abbia tempre or di vetro or di topazio;  
come il soverchio ardir talor disanima,

1335 come avvilito un cuor tra le miserie  
prende vigor, se il van sperar l'inanima;  
come, mentre freddar sente l'arterie  
e d'incendio amoroso il petto, ha calido,  
chiuda di fuoco e gel strana congerie;

1340 come divenga a un punto acceso e palido,  
e il semblante adorato il faccia immobile,  
qual faria di Megera il volto squalido;<sup>199</sup>

<sup>197</sup> L'«Ircania» e la «Pamfilia» sono due antiche regioni: la prima oggi chiamata Mazandaran, situata nell'antica Persia, a sud del Mar Caspio; la seconda, costiera, localizzata nell'Anatolia meridionale (Asia minore). Cfr. TRECCANI.

<sup>198</sup> Per «Neron» (Nerone) si veda sopra. «Falari» (o Falaride, VI secolo a.C.) fu un tiranno di Agrigento noto per la sua crudeltà. Tra le pene a cui condannava i suoi nemici vi era quella di rinchiuderli nel ventre di un toro di bronzo precedentemente arroventato così che i lamenti ne simulassero il muggito. Cfr. TRECCANI.

<sup>199</sup> Secondo la mitologia greca, «Megera» (ossia «l'invidiosa») era una delle tre Erinni (le Furie romane, si veda sopra), divinità degli inferi, insieme ad Aletto e Tisifone. Il loro aspetto era quello di vecchie orrende, con serpenti al posto dei capelli e occhi di fiamma. Cfr. TRECCANI.



come vil schiavitù sia vanto nobile,  
 come ugualmente ad un legame stringesi  
 coronato monarca e servo ignobile;  
 1345 come grato il pensare a noi dipingesi,  
 perché men sente il mal chi più n'è carico,  
 come in mezzo a' singulti il riso fingesi;  
 come sembra dolcezza ogni rammarico,  
 come il pianto consola, e come prendesi  
 1350 col nome di pietà rigor barbarico.  
 Felice il cuor che in libertà difendesi  
 dal garzon fiero, e alla faretra idalia<sup>200</sup>  
 tal forza oppon, che in sua balia non rendesi!  
 Felicissima tu, signora Italia,  
 1355 s'ogni tua donna per beltà mirabile  
 è diva ugual nell'opre all'Acidalia!<sup>201</sup>  
 Già in pregio d'onestà visse laudabile  
 l'alto nome di Porzia e di Sulpizia:<sup>202</sup>  
 or la fama di lor non è stimabile.  
 1360 Ha sembianza d'orror la pudicizia,  
 e tu sfacciata ardisci e non ti periti  
 di prender gloria dall'altrui stoltizia?  
 Son questi i pregi tuoi, questi i tuoi meriti,  
 che non possa mostrarti una Veturia<sup>203</sup>  
 1365 qual castitade usasse a' di preteriti?  
 L'Insubria, la Romagna, e la Liguria,<sup>204</sup>  
 l'Arno, il Tebro, l'Aufido, ed il Sebeto<sup>205</sup>  
 d'un novello Spurina in gran penuria.<sup>206</sup>

<sup>200</sup> Il termine «idalia» indica l'appartenenza all'antica città d'Idalio, nell'isola di Cipro, e in particolare fa riferimento alla dea Afrodite, alla quale proprio in quella città era stato dedicato un tempio che le valse l'appellativo di «idalia». In questo caso l'espressione «faretra idalia» sta per «faretra di Eros», in riferimento a Eros, figlio di Afrodite, rappresentato come un fanciullo alato dotato di arco e faretra. Cfr. TRECCANI.

<sup>201</sup> «Acidalia» è uno degli epiteti della dea greca Afrodite. Il termine deriva dal nome di un'antica fonte a Orcomeno di Beozia (Grecia) dove, secondo la tradizione, era solita immergersi la dea insieme alle Cariti (le Grazie romane). Cfr. TRECCANI.

<sup>202</sup> «Porzia» (o Porcia, ?-43 a.C.), figlia di Catone Marco Porcio detto l'Uticense e di Atilia, fu moglie del console romano Calpurnio Bibulo e successivamente, dopo la sua morte, di Marco Giunio Bruto, suo cugino e uno degli uccisori dell'imperatore Giulio Cesare. Fu una donna dai lodevoli costumi e dalla proverbiale fedeltà. «Sulpizia» (II secolo a.C.), figlia del console romano Servio Sulpizio Patercolo, fu la moglie di Quinto Fulvio Flacco (console nel 179 a.C.). Per la sua purezza e virtù fu scelta tra cento matrone romane per dedicare la statua di Venere Verticordia (l'Afrodite greca, appellata Verticordia per il suo potere di «convertire i cuori» alla purezza) al tempio della dea appena edificato in Roma. Cfr. TRECCANI.

<sup>203</sup> «Veturia» (V-VI secolo a.C.), matrona romana, era la madre di Gneo Marcio Coriolano. Secondo la tradizione la donna, insieme alla moglie di lui, Volumnia, riuscì a persuadere il figlio, comandante dei Volsci, ad abbandonare l'idea di attaccare Roma, città dalla quale era stato esiliato a causa dei suoi atteggiamenti dispotici. Cfr. TRECCANI.

<sup>204</sup> L'«Insubria» è un'antica regione storica dell'Italia settentrionale comprendente i territori tra il Ticino e il Lago di Como. La zona prese il nome dagli Insubri, popolazione di origine celtica proveniente dalla Gallia transalpina intorno al IV-V secolo a.C. Cfr. TRECCANI.

<sup>205</sup> «Aufido» è l'antico nome latino del fiume Ofanto che scorre nell'Italia meridionale (bagna Basilicata, Campania e Puglia), «Sebeto» il fiume della Campania che bagnava l'antica città di Napoli. Cfr. TRECCANI.

<sup>206</sup> Secondo quanto tramandatoci dallo scrittore latino Valerio Massimo (I secolo a.C.-II secolo d.C.), «Spurina» era un giovane etrusco di bellissimo aspetto, il quale, per evitare di attrarre su di sé gli sguardi delle donne (e per non essere invisibile agli uomini), si sfigurò il volto preferendo la bruttezza all'impudicizia. Cfr. G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario d'ogni mitologia e antichità* cit., vol. VI, 1825, ad vocem.

- 1370 Per questo in cielo il primo lor decreto  
cangiaro i fati: e ad immaturo occaso  
giunsero i giorni del tuo viver lieto;  
per questo il tuo gran lume è alfin rimasto  
nell'ombre assorto di perpetua notte,  
e il suo cader fu colpa tua, non caso.
- 1375 Ove le genti or son, fuggate e rotte  
da' tuoi gran duci? Ove i tesori n'andaro  
e le province a' tuoi trionfi addotte?  
Io rimirando in te dall'Adria al Varo<sup>207</sup>  
altro che ceppi a' piedi tuoi non veggio,  
a' piedi tuoi che tanti re calcaro.
- 1380 E pur, se l'avvenir lontan preveggo,<sup>208</sup>  
del valor prisco il seme è in te sì spento,  
che il male è grave, e puoi temer di peggio.
- MENIPPO 1385 Tu il ver dicesti: ai detti tuoi consento,  
posciachè a' detti tuoi disdir non lice<sup>209</sup>  
e in ascoltarli son pago e contento.  
Per quanto io credo, e a me la prova il dice,  
dovrà l'Italia l'obbligo maggiore  
alla nefanda e sozza cantatrice.
- 1390 Il fonte è questa d'ogni cieco errore,  
quello scoglio fatal più duro e fermo,  
dove rompe virtute in mar d'amore;  
quel secreto malor che senza schermo  
consuma a poco a poco il naturale  
vigor del corpo e fa morir l'infermo;
- 1395 quel continuo soffiar del vento australe  
che ne' di più focosi e più cocenti  
par che rinfreschi il volto, ed è mortale;  
quella tigre crudel che agli occhi intenti  
a contemplarla è vaga, e niuno scampo  
promette altrui, se può ferir co' denti;
- 1400 quel lucido seren d'estivo lampo  
che abbrucia e splende; quella vil cicuta  
ch'è all'uom veleno e verde erbetta al campo.
- 1405 Ogni presente angoscia, ogni temuta  
sventura che ne preme e ne sovrasta,  
da lei sola deriva, è a lei dovuta.
- 1410 Regi d'Europa, alla cui saggia e vasta  
mente diè scettro il ciel, mirate omai  
la bella Italia da quai piaghe è guasta!  
Udite i sospir' mesti, i pianti, i lai,  
e se pietade in regal petto alberga,  
diasi pronto rimedio a tanti guai.
- 1415 Pria che dal centro de' suoi mali emerga  
l'ultima irreparabil sua rovina

<sup>207</sup> «Adria» era un'antica città lagunare del Veneto sorta sulla foce dei fiumi Po, Adige e Atriano (oggi Tartaro Canal Bianco). Dal suo nome è derivato quello del mare (Adriatico) su cui un tempo si affacciava. Il «Varo» è un fiume della Liguria. Il suo corso segna il confine tra i territori della Francia (l'allora Gallia transalpina, in cui ha origine) e quelli dell'Italia. Cfr. TRECCANI.

<sup>208</sup> Lo88: in nota «*E pur se il falso antiveder non deggio. Mano*»S.critto» G.aetano» P.oggi».

<sup>209</sup> Lo88: in nota «*Di sua fortuna prospera e felice, D' un sì tranquillo stato, e sì contento. Mano*»S.critto» G.aetano» P.oggi», e Ediz.ione» 1716.».

che l'abbatta per sempre e la disperga;  
 fate che dalla morte a lei vicina  
 ritorni in vita la famosa e altera  
 donna che fu del mondo alta regina.  
 1420 Non chiede già che a men sublime sfera  
 scenda il sovrano che per soverchia altezza  
 s'arma talor di maestà severa;  
 che restringa la man pur troppo avvezza  
 a profonder tesori e adoprar voglia  
 1425 più giustizia ne' doni, e men larghezza;  
 che ad ingrandir col suo favore ei toglia  
 la virtù de' soggetti, e non sollevi  
 sozzo vapor che in turbine si scioglie;  
 che sappia non voler quel che non deve,  
 1430 che nell'impor le tributarie some  
 quant'egli può vada guardingo e lieve.  
 Tanto Italia non vuol: dalle sue chiome  
 cadde il diadema, e riverente adora  
 le leggi altrui, perché d'ancella ha il nome.  
 1435 A salute di lei basta per ora,  
 che da' terreni suoi per sempre in bando  
 vadan le cantatrici alla malora.  
 ALCINDO Non più, Menippo, io vo fra me pensando  
 che non saresti di mal dir satollo,  
 1440 se tutto intiero il dì stessi ascoltando.  
 Troppo furor t'ispira il sacro Apollo,  
 e l'aspra tua maledicenza infesta  
 ti fa correr da cieco a rompicollo.  
 Prendi miglior consiglio: il corso arresta  
 1445 al libero sermone, angue mortale  
 muove ratto a ferir chi lo calpesta.  
 Per sua grandezza in oggi il vizio è tale,  
 che aborre il riprensor chiaro ed aperto,  
 né sicura intrapresa è il dirne male.  
 1450 MENIPPO Saltin le cantatrici, io so per certo,  
 che quel ch'io dico è men di quel che fanno,  
 e il biasmo è poco a paragon del merto.  
 Prendano l'armi pur tutte a mio danno,  
 s'unisca in favor loro a pugar meco  
 1455 forza palese con secreto inganno.  
 M'udran le valli, il rio, l'alpi e lo speco  
 sempre ridir che in sollevar gl'indegni  
 più che s'aggira il mondo appar più cieco.  
 L'ire che avvisi e i minacciosi sdegni  
 1460 paventar non saprei: colpi di gielo  
 non fan paura agl'infuocati ingegni.  
 Quando rabbia malnata avventi il telo,  
 vedrà, mentre il ferir vano si rende,  
 che a giusta causa è difensore il cielo.  
 1465 Zelo e pietà non reo livor m'accende,  
 né l'aspro stil per biasmo altrui coltivo,  
 ma sol perché dal male oprar s'ammende,  
 contro chi mal s'adopra io parlo e scrivo.

## Tavola delle varianti di Am16, Am64 e Lo88

- v. 15, Lo88: *mentre ei dorme* ] Am16, Am64: *mentre dorme*.
- v. 49, Lo88: *malvagie e i torti* ] Am16, Am64: *malvagie, i torti*.
- v. 86, Lo88, Am64: *risparmi* ] Am16: *rispiarmi*.
- v. 98, Lo88: *è nel risolver tarda* ] Am16, Am64: *e nel risolver tarda*.
- v. 125, Lo88, Am16: *braccio* ] Am64: *braccia*.
- v. 137, Lo88: *Timoclie e le Dulle* ] Am16, Am64: *Timoche e le Dulli*.
- v. 195, Lo88: *Clunie* ] Am16, Am64: *Cluni*.
- v. 165, Lo88: *se viver può fra* ] Am16, Am64: *se viverà fra*.
- v. 166, Lo88: *veloci* ] Am16, Am64: *veloce*.
- v. 177, Lo88, Am16: *portento* ] Am64: *tormento*.
- v. 177, Am64, Lo88: *aggiaccio* ] Am16: *aggiaccio*.
- v. 194, Lo88: *Aspasia* ] Am16, Am64: *Arpasia*.
- v. 218, Lo88: *da' lenoni* ] Am16, Am64: *dei leoni*.
- v. 246, Lo88, Am16: *fulgor* ] Am64: *folgor*.
- v. 278, Lo88, Am64: *coll'altre* ] Am16: *con l'altre*.
- v. 286, Lo88, Am64: *Antistio* ] Am16: *Antistro*.
- v. 298, Lo88, Am16: *Nudi* ] Am64: *Snudi*.
- v. 320, Lo88, Am16: *Criteida* ] Am64: *Criteide*.
- v. 334, Lo88: *Atide* ] Am16, Am64: *Atride*.
- v. 339, Lo88, Am64: *prenda* ] Am16: *prende*.
- v. 353, Lo88, Am16: *incomincio* ] Am64: *comincio*.
- v. 361, Lo88, Am16: *alle tue voci* ] Am64: *le tue voci*.
- v. 384, Lo88, Am16: *musiche note* ] Am64: *musiche e note*.
- v. 427, Lo88: *dumi* ] Am16, Am64: *numi*.
- v. 434, Lo88: *Dannoia* ] Am16, Am64: *Nannoia*.
- v. 445, Lo88: *trilli* ] Am16, Am64: *strilli*.
- v. 459, Lo88: *torrid'* ] Am16, Am64: *torbid'*.
- v. 463, Lo88, Am16: *ha gli astri* ] Am64: *agli astri*.
- v. 468, Lo88, Am16: *avute* ] Am64: *acute*.
- v. 478, Lo88: *Che val* ] Am16, Am64: *Che fa*.
- v. 522, Lo88, Am16: *viva* ] Am64: *giva*.
- v. 569, Lo88: *che il ver* ] Am16, Am64: *che in ver*.
- v. 586, Lo88, Am64: *vuotansi* ] Am16: *votansi*.
- v. 591, Lo88, Am16: *dispensa* ] Am64: *dispenza*.
- v. 599, Lo88: *stagione* ] Am16, Am64: *regione*.
- v. 614, Lo88, Am64: *del digiuno* ] Am16: *dal digiuno*.
- v. 636, Lo88: *Casalino* ] Am16, Am64: *Cavallino*.
- v. 640, Am16, Lo88: *ampia* ] Am64: *ampia*.
- v. 642, Lo88: *sel crede* ] Am16: *se 'l crede* ] Am64: *sol crede*.
- v. 645, Lo88, Am16: *le doble* ] Am64: *le doppie*.
- v. 657, Lo88: *comien* ] Am16, Am64: *adivien*.
- v. 658, Am16: *pellegrino* ] Am64, Lo88: *peregrino*.
- v. 664, Lo88, Am64: *apparecchiate e pronte* ] Am16: *apparecchiate, pronte*.
- v. 680, Lo88: *per la credenza sua, puri e splendenti* ] Am16, Am64: *per la credenza, puri e risplendenti*.
- v. 683, Lo88: *tersi* ] Am16, Am64: *bianchi*.
- v. 706, Lo88: *abominanda altrice* ] Am16: *abbominata altrice* ] Am64: *abominando ultrice*.
- v. 735, Lo88, Am16: *eseguirli* ] Am64: *eseguirlo*.
- v. 743, Lo88, Am16: *ed assai peggio* ] Am64: *ed ancor peggio*.
- v. 762, Lo88: *o un che latrì* ] Am16, Am64: *o un can che latrì*.
- v. 782, Lo88, Am16: *careggiar sì dolce il viso* ] Am64: *careggiar il dolce viso*.
- v. 787, Lo88, Am16: *pellegrini* ] Am64: *peregrini*.
- v. 788, Lo88: *tenor* ] Am16, Am64: *tesor*.
- v. 801, Lo88, Am16: *e men* ] Am64: *e non*.
- v. 805, Lo88, Am16: *gli atri* ] Am64: *gli altri*.
- v. 809, Lo88, Am16: *ognor che vuole* ] Am64: *allor che vuole*.
- v. 828, Lo88, Am16: *ricchissime* ] Am64: *moltissime*.
- v. 838, Lo88, Am16: *scaltra* ] Am64: *scarza*.

- v. 867, Lo88: *e mezzo il crin* ] Am16, Am64: *e in mezzo il crin*.  
v. 878, Lo88, Am16: *concentri il vapore* ] Am64: *concentri vapore*.  
v. 879, Lo88, Am16: *faccia il tremoto* ] Am64: *faccia tremuoto*.  
v. 888, Lo88, Am16: *vincente* ] Am64: *vincendo*.  
v. 899, Lo88, Am16: *apparecchie* ] Am64: *apparecchiò*.  
v. 900, Lo88: *il Savio e 'l Meno* ] Am16, Am64: *il savio Armeno*.  
v. 903, Lo88: *storditene* ] Am16, Am64: *stordite ne*.  
v. 914, Lo88, Am16: *di spezzar* ] Am64: *di dispezzar*.  
v. 919, Lo88, Am64: *era ben d'uopo subito a coloro* ] Am16: *le conveniva subito a coloro*.  
v. 932, Lo88, Am64: *grifagno* ] Am16: *grifano*.  
v. 953, Lo88: *o di sugatto* ] Am16, Am64: *e di soatto*.  
v. 957, Lo88: *alle pervosse* ] Am16, Am64: *alle sue cose*.  
v. 963, Lo88, Am16: *strascico* ] Am64: *strascino*.  
v. 987, Lo88: *nel cristallo concerta e in lui s'appaga* ] Am16, Am64: *nell'incerto cristallo il guardo appaga*.  
v. 992, Lo88, Am64: *s'apron* ] Am16: *s'apran*.  
v. 1008, Lo88, Am16: *guance e il seno* ] Am64: *guance, il seno*.  
v. 1030, Lo88, Am16: *avviva* ] Am64: *avvive*.  
v. 1046, Lo88, Am64: *proprio tetto* ] Am16: *patrio tetto*.  
v. 1059, Lo88: *vil d'impudicizia* ] Am16, Am64: *vile impudicizia*.  
v. 1067, Lo88, Am16: *occhiuto* ] Am64: *acuto*.  
v. 1076, Lo88: *puote in altri dispensar* ] Am16, Am64: *puote altrui, sì, dispensar*.  
v. 1104, Lo88, Am16: *quei* ] Am64: *quel*.  
v. 1118, Lo88: *è poco* ] Am16, Am64: *o poco*.  
v. 1125, Lo88: *le scioglie* ] Am16, Am64: *discioglie*.  
v. 1130, Lo88: *sì fatto acquisto in rammentar tal volta* ] Am16: *per fatto acquisto in rammentar talvolta* ] Am64: *il fatto acquisto, e rammentar talvolta*.  
v. 1141, Lo88: *allume* ] Am16, Am64: *alume*.  
v. 1146, Lo88, Am16: *frondi* ] Am64: *fronde*.  
v. 1148, Lo88, Am64: *la parte vergognosa* ] Am16: *la sozza parte ascosa*.  
v. 1161, Lo88: *formento* ] Am16, Am64: *fermento*.  
v. 1164, Lo88, Am64: *il sangue* ] Am16: *i sangui*.  
v. 1166, Lo88, Am64: *infanticidio* ] Am16: *infranticidio*.  
v. 1184, Lo88: *da' suoi* ] Am16, Am64: *de' suoi*.  
v. 1188, Lo88, Am64: *più costante e più corrivo* ] Am16: *più costante, il più corrivo*.  
v. 1190, Lo88, Am64: *non girin* ] Am16: *girin*.  
v. 1231, Lo88, Am16: *alme* ] Am64: *alma*.  
v. 1233, Lo88, Am64: *l'ira a sfogar* ] Am16: *l'ira sfogar*.  
v. 1236, Lo88, Am16: *suol* ] Am64: *suo*.  
v. 1260, Lo88: *Mezenzio* ] Am16, Am64: *Messenzio*.  
v. 1265, Lo88: *arma* ] Am16, Am64: *alma*.  
v. 1267, Lo88, Am16: *piaga* ] Am64: *paga*.  
v. 1269, Lo88, Am16: *debole* ] Am64: *febile*.  
v. 1273, Lo88, Am16: *a grado* ] Am64: *in grado*.  
v. 1278, Lo88: *l'effetto* ] Am16, Am64: *l'affetto*.  
v. 1279, Lo88, Am16: *voler che 'l troppo* ] Am64: *voler per troppo*.  
v. 1292, Lo88: *niente men pur* ] Am16, Am64: *nientedimen*.  
v. 1300, Lo88, Am16: *desir* ] Am64: *desio*.  
v. 1303, Lo88, Am16: *aure* ] Am64: *aura*.  
v. 1304, Lo88, Am16: *tutto* ] Am64: *tutti*.  
v. 1321, Lo88: *quante alberghino in lui frodi e tristizie* ] Am16, Am64: *quante sien le sue frodi, e le tristizie*.  
v. 1326, Lo88: *doglia a fremere* ] Am16, Am64: *doglia fremere*.  
v. 1328, Lo88: *fer* ] Am16, Am64: *fe*.  
v. 1329, Lo88, Am16: *Falari* ] Am64: *Fallari*.  
v. 1346, Lo88, Am16: *sente* ] Am64: *senta*.  
v. 1368, Lo88: *in gran penuria* ] Am16: *ha gran penuria* ] Am64: *han gran penuria*.  
vv. 1385-1386, Lo88, Am64: *posciachè a' detti tuoi disdir non lice, | e in ascoltar gli son pago e contento* ] Am16: *di sua fortuna prospero e felice | d'un sì tranquillo stato è sì contento*.  
v. 1387, Lo88: *Per quanto* ] Am16, Am64: *Pur quanto*.  
v. 1390, Lo88: *questa* ] Am16, Am64: *questo*.  
v. 1423, Lo88: *ristringa* ] Am16, Am64: *rimanga*.  
v. 1431, Lo88, Am16: *quant'egli* ] Am64: *quand'egli*.  
v. 1454, Lo88: *in favor* ] Am16, Am64: *il furor*.



## APPENDICE 3

Edizione critica delle *Gare dell'amore e dell'amicizia* di Lodovico Adimari

[esemplari consultati in I-Bca (8.&.VI.38); I-Rn (35. 4.F.19.1)]

<i>pp.</i>	<i>Contenuto</i>
[I]	Antiporta
[II]	bianca
[III]	Frontespizio
[IV]	bianca
[V-VII]	Lettera dedicatoria
[VIII]	bianca
[IX-XIII]	Lettera alle dame
[XIV]	bianca
[XV-XVI]	Lettera ai cavalieri
[XVII-XXIII]	Prologo
[XXIV]	Lista dei personaggi
1-72	Atto I, 1-16 <sup>1</sup>
73-144	Atto II, 1-15
145-206	Atto III, 1-18
[207-215]	Finale
[216]	Imprimatur
§ <sup>12</sup> A-I <sup>12</sup>	

<sup>1</sup> La scena 14 è segnata erroneamente 15.

PP.

[I] LE GARE | DELL'AMORE, | E DELL'AMICIZIA.<sup>2</sup>

[II] bianca

[III] LE GARE | DELL'AMORE, | E DELL'AMICIZIA | *COMMEDIA* | DI LO-  
DOVICO ADIMARI | Recitata da' Cauallieri della | Conuersazione di Borgo |  
Tegolaia, e dall'Au- | tore consagrada. | *ALL'ALTEZZA SER.* | DEL PRINCI-  
PE | D. FRANC. MARIA | DI TOSCANA.<sup>3</sup> | IN FIRENZE | Alla Condotta.  
MDCLXXIX. | *Con licenza de' Superiori.*

[IV] bianca

[V-VII] SERENISSIMO SIG.◀NOR

Supplico l'A.ℓtezza V.◀ostrā a voler gradire questo piccol dono, che devotissima-  
mente, e con ogni più rispettosa volontà le presento al serenissimo piede: poichē,  
se per esser egli troppo vile ed abietto non può giamai far paraggio<sup>4</sup> alla grandezza  
del principe a [p.VI] cui vien donato, almeno, prostrato davante al generoso suo  
sguardo, le porgerà una veritiera imagine dell'umile e riverente ossequio del dona-  
tore. Avrei ben io voluto poterle offerir molto più, e per vero di molto più le riman  
debitrice una persona di presente sostenuta e beneficata dalla regal sua casa; ma se  
le forze di gran lunga restano indietro all'obligazione ed al desiderio,<sup>5</sup> non si sde-  
gnerà perciò l'A.ℓtezza V.◀ostrā d'usar meco l'intera e propria magnanimità del  
cuore; prendendo quel tan- [p.VII] to che posso in pagamento di quel che devo. Le  
conceda il favor Celeste vita bastante al pieno adempimento dell'opre eccelse che ci  
promette l'indole sua gloriosa e che attende dall'A.ℓtezza V.◀ostrā l'universale  
estimazione, mentre io, umilmente inchinandola, resto di V.◀ostrā A.ℓtezza  
ser.◀enissima

umilis.◀simo, ossequentis.◀simo ed obligatis.◀simo ser.◀vo  
Lodovico Adimari

---

<sup>2</sup> Così come già fatto nell'edizione della Satira IV indico in questa sede i principali riferimenti bibliografici utilizzati, con annessa sigla identificativa (ogni riferimento, salvo ove specificato, deve intendersi *ad vocem*).

CRUSCA Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, G. Alberti, 1612 (prima edizione); Venezia, I. Sarzina, 1623 (seconda edizione); Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691 (terza edizione); Firenze, D. Maria Manni, 1729-1738 (quarta edizione). Online all'indirizzo: <www.lessicografia.it>.

ETIMO O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati, 1907 (integrato da *Id., Aggiunte, correzioni e variazioni*, Firenze, E. Ariani, 1926). Online all'indirizzo: <www.etimo.it>.

TRECCANI *Enciclopedia online Treccani*, online all'indirizzo: <www.treccani.it>.

DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-. Online all'indirizzo: <www.treccani.it>.

<sup>3</sup> Nell'esemplare romano segue l'*ex libris* a penna «Biblioteca del Principe Gabrielli | Roma. 18[?]4 | poi di Gaspare Servi».

<sup>4</sup> L'espressione «far paraggio a» sta per «essere all'altezza di». Cfr. CRUSCA.

<sup>5</sup> Correggo l'originale «desidero».



[VIII]                bianca

[IX-XIII]           Alle dame della Conversazione

Il più degno e singolar motivo, che già prendessero i cavalieri della nostra solita conversazione, di ragunarsi<sup>6</sup> ne' giorni di carnevale, e di quando in quando recitar privatamente qualche commedia all'improvviso, fu il solo desiderio<sup>7</sup> di render cosa grata a voi tutte, generosissime dame, alle quali [p. X] per debito, per volontà e per congiunzione di sangue, si pregiano e si pregieranno mai sempre dover servire. Per l'istesso effetto presi io non meno a trasportare in volgar toscano la presente commedia, già scritta da famoso compositore assai gentilmente nella castigliana favella.<sup>8</sup> Ed in me poté tanto la giusta estimazione del vostro merito, che, bramoso di porgervene ad ogni mio rischio alcuna indubitabil prova, mi risolvei prontamente all'impresa; quantunque mal provveduto [p. XI] di penne bastanti all'altezza di sì gran volo. Né parmi in oggi d'avere interamente compiuta l'opra, mentre non rimanga per vostra gloria a ciascheduno palese l'unica e vera cagione che a ciò m'indusse: il che meglio far non potevasi che palesando col mezzo delle pubbliche stampe, qual per verità siasi stato il principio ed il fine della mia presente fatica. Intanto a voi non rincresca che dal vostro nobil cuore ne pretenda, e ne sperì, la sola mercede d'un magnanimo [p. XII] compatimento. E se ciò per mia gran fortuna vi sembra poco, io in ogni tempo mi chiamerò oltremisura ricompensato, purché una sola di voi fra tante, deposta la giovanile alterezza, volga cortese lo sguardo su questi fogli, quali leggendo avrà maggior cagione di più nobilmente insuperbire. Poiché, se in essi cotanto vengon pregiate due dame per il vanto della bellezza e dell'ingegno tra lor diviso, potrà ben ella far sicuro argomento quanta e quale sia l'avventurosa prerogativa [p. XIII] va delle sue doti, trovandosi in ugual grado abbondevolmente adorna, così dell'una come dell'altro.

Per fine siavi d'avviso che le parole "adorare", "divinità", ed altro, sono scherzi della penna che scrive secondo l'uso, non affetti dell'anima, che crede qual si conviene; e senza più umilmente vi riverisco.

[XIV]                bianca

[XV-XVI]           A' cavalieri della Conversazione

Io so che qualunque opra, ancorché da famoso autore composta, pubblicandosi alla luce, tosto riman soggetta al poter dell'invidia, al livor de' Zoili<sup>9</sup> ed all'offese d'una livida maldicenza. Ma so, non meno, che per la mia natural bellezza posso, e debbo, tenermi sicuro dal furor di quei venti, che nell'umil seno delle profonde valli si sdegnano far sentire l'impetuosa forza dei fiati loro. Perciò a me punto non calse, nel rifar la presente commedia, lasciando a parte il titolo d'altezza conferito alle persone regali, adornarle amendue col nome di maestà, il che meglio convenivasi al costume de' nostri tempi, che, ne' modi dell'onore dovuto ai re, molto differisco- [p. XVI] no dai passati. Se questa è gran colpa, vi supplico ad impetrarmene benigno perdono, quand'ella venghi considerata. Ed acciòchè con intera generosità dobbiate come a persona grata favorirmi, io con pienezza di riverente affetto mi vi

---

<sup>6</sup> Il termine «ragunarsi» sta per «radunarsi». Cfr. ETIMO.

<sup>7</sup> Correggo l'originale «desidero».

<sup>8</sup> Si tratta del *Duelo de honor y de amistad* di Jacinto de Herrera y Sotomayor (prima edizione: Madrid, A. García de la Iglesia, a spese di F. Serrano de Figueroa, 1669).

<sup>9</sup> «Zoilo» (IV secolo a.C.) fu uno storico greco nonché retore della città di Anfipoli. Scrisse una storia greca (dalle origini alla morte del sovrano macedone Filippo II) e divenne particolarmente noto per la feroce critica che indirizzò all'opera del poeta Omero: sull'argomento scrisse nove libri guadagnandosi il nomignolo di «fustigatore di Omero». Nel tempo con il suo nome si prese ad appellare gli invidiosi e i cattivi critici. Cfr. TRECCANI.

dichiaro altamente obbligato, per l'onore che a me risulta, d'aver voluto voi stessi questa mia debil fatica rappresentare, dandole con la vaghezza degli ornamenti quella beltà, che per sé stessa non avrebbe avuta giamai. Al cavalier Iacopo del Borgo pur anco mi confesso oltre a modo tenuto, avvenga che nel condurre il ridicolo, col favor del suo lume mi sottrassi all'orror dell'ombra, che m'ingombrava ugualmente l'occhio e l'ingegno. Conservatemi immortalmente il carattere di vostro leal servidore e state sani com'io desidero.

[XVII]

## PROLOGO

### *La COMMEDIA SPAGNUOLA, l'APPLAUSO e l'INGEGNO*

COMMEDIA            Vaghi fiori, erbe novelle,  
di natura almo tesoro,  
nel mirar pompe sì belle  
io nel cuor muta v'adoro.

Qui, fremendo in liete valli,  
mostra il rio tranquillo il seno,  
e il candor dei suoi cristalli  
si fa specchio al ciel sereno.

Tante piagge fiorite,  
tanti colli superbi  
non m'avvisano indarno  
che in Toscana son giunta,  
e questo forse a noi vicino è l'Arno.

APPLAUSO            Oh sponde beate,  
arene bramate  
gran tempo da me:  
in pegno d'amore  
vi bacio col cuore,  
vi premo col piè.

[XVIII]

COMMEDIA    Oh, che dolce conforto,  
far passaggio improvviso  
dal male al ben, dalle tempeste al porto.

APPLAUSO    Per sentieri lontani  
dei passi tuoi seguace  
sempre teco ne venni, alta signora,  
ma la vera cagione  
del tuo partir non m'è palese ancora.  
So che il ciel della Spagna,  
ricco albergo d'onore,  
non t'offese giammai che tu dovessi  
cercar patria migliore.

COMMEDIA    Nell'ibere contrade  
io non ebbi il natale.

APPLAUSO    Dunque altrove nascesti?

COMMEDIA    Nacqui alla Grecia in seno, e poi sul Tebro<sup>10</sup>  
vissi l'adulta etade:  
fu mio diletto un tempo  
sopra scene pompose  
lusingar dolcemente

<sup>10</sup> Per «Tebro» s'intende il fiume Tevere, indica per metonimia la città di Roma. Cfr. V. Peretti, *Vocabolario poetico*, Londra, W.E.C. Spilbury, Snow-Hill, 1800, *ad vocem*.

[XIX]

la gioventù latina;  
e fra scherzi eruditi  
dentro i teatri egregi  
già fui d'esempio e di piacere ai regi.  
Ma col volar degli anni  
la romana virtù fattasi ancella  
dell'ozio neghittoso,  
n'andai tosto sul Tago,<sup>11</sup>  
e di pompe spagnuole  
alteramente adorna,  
con diversa favella  
parlai gran tempo e mi rendei più bella.

Or che son tutta vaghezza,  
nobil Arno, io riedo a te:  
se virtù quivi s'apprezza  
tu dovrai goder di me.

«Esce Ingegno.»

INGEGNO           Armato di vanni,  
per vie di tormenti  
vo in traccia all'onor,  
che in cuna d'affanni,  
fra spine pungenti  
riposa il valor.

«Vedendo la Commedia e l'Applauso.»

Ma che veggio? Che miro?  
Al vestire, al sembiante  
mi rassembran stranieri.

«Alla Commedia.»

[XX]

Dimmi, donna gentile,  
dove vieni? Chi sei? Quando giugnesti?  
COMMEDIA   La Commedia son io, l'Applauso è questi.  
INGEGNO    Tu la Commedia?  
COMMEDIA           Io quella.  
INGEGNO    Oh famosa donzella!  
COMMEDIA   Peregrina vagante  
poc'anzi abbandonai di Spagna il lito.  
INGEGNO    O che incontro gradito.  
COMMEDIA   E tu chi sei?  
INGEGNO           L'Ingegno.  
APPLAUSO   Tu l'Ingegno! Che ascolto?

Son pur costretto a ridere  
di tanta vanità.  
È un vasto gigante  
l'Ingegno mortale,  
per prova si sa.  
Tu, piccolo infante,  
deponi quell'ale,  
che in te si può deridere  
la poca quantità.  
Son pur costretto a ridere

---

<sup>11</sup> Il «Tago» è un fiume spagnolo, indica per metonimia l'intera Spagna. Cfr. TRECCANI.

- di tanta vanità.
- [XXI] INGEGNO Benché piccolo sia non mi sgomento,  
che talvolta il destino,  
con venture ammirande,  
capriccioso prepara  
ad un piccolo Ingegno applauso grande.  
Ma tu, femina eccelsa,  
che da clima remoto all'Arno arrivi,  
qual tesoro ci rechi  
per l'italiche scene?
- APPLAUSO Con ricchezze infinite  
dalle rive di Spagna ella sen viene.
- INGEGNO Almen dell'opre sue  
mostrami la più vaga.
- APPLAUSO *«Gli mostra dei fogli.»*  
La più gradita è questa.
- COMMEDIA Caro amore  
del mio cuore,  
dolce affetto  
del mio petto,  
quanto vaga è tua beltà.  
Parto amato,  
desiato,  
tu sei tale,  
che l'uguale  
non si mira a nostra età.
- [XXII] INGEGNO Altamente la lodi,  
ma il titolo m'ascondi.
- COMMEDIA Ecco il titolo espresso,  
leggilo da te stesso.  
*«Gli porge i fogli.»*
- INGEGNO "Duelo de Amor y de Amistad".  
Nobil soggetto, e degno  
che ciascheduno il veda.
- COMMEDIA Ma l'estraneo parlare  
non sarà ben inteso.
- INGEGNO Io di voci toscane  
l'adornerò ben tosto,  
perché tanta bellezza altrui si scopra.
- COMMEDIA Temo che il tuo poter non basti all'opra.
- INGEGNO E tant'oltre mi sprezzì?  
Ciò che la cortesia non mi concede,  
otterrò con la forza:  
lascia cotesti fogli.  
*«Le strappa di mano la commedia.»*
- COMMEDIA Barbara violenza.
- INGEGNO Così potrai pur dire  
che per l'impresе eccelse  
il poter mi mancò ma non l'ardire. *Parte.*
- [XXIII] COMMEDIA Misera, che far deggio?
- APPLAUSO Nella città regale  
che dell'Etruria è sede<sup>12</sup>

<sup>12</sup> L'«Etruria» era una regione storica dell'Italia centrale localizzata nei territori tra l'Arno e il Tevere e abitata dagli Etruschi. Benché alcune fonti riportino l'antica città di Vetulonia come sede dell'Etruria, in questi

seguiamo il fuggitivo.  
 COMMEDIA Della rapina indegna  
 mi pagherà le pene.  
 APPLAUSO L'ardito eccesso publicar bisogna.  
 COMMEDIA Sia da tutti schernito,  
 ed invece d'applausi abbia vergogna.  
 APPLAUSO Oggi in terra ogni riguardo  
 calpestato alfin si mira.  
 COMMEDIA Quell'ingegno ch'è più tardo  
 più veloce al cielo aspira.  
*A due* Molto ciascun presume,  
 e tale omai l'ardir mortal divenne,  
 che se mancan le piume,  
 il desio di volar serve di penne.

FINE DEL PROLOGO

[XXIV] INTERLOCUTORI

RE d'Aragona  
 REGINA sua moglie  
 LEONORA e TERESA figlie di don Ferdinando e dame della regina  
 DON FERDINANDO lor padre  
 DON GIOVANNI ZAPATTA cavaliere<sup>13</sup> del Re ed amico di don Rodrigo  
 DON RODRIGO ABARCA favorito del re ed amico di don Giovanni  
 BROGLIO servo di don Giovanni

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA

*Giardino e notte «nella reggia di Saragozza».*

LEONORA, TERESA

LEONORA Mormorate pur dolcemente, cortesi aurette, per queste frondi, e  
 col fremito strepitoso dei soavi respiri, sollecitate a venir nel  
 cielo la pigra notte. Impaziente ancor io l'attendo, prometten-  
 domi la speranza che nel segreto favor dell'ombre porrò godere  
 più da vicino i raggi luminosi del sol che adoro.  
 TERESA Leonora, tu vaneggi se ti pensi vedere il sole prima che domat-  
 tina.  
 LEONORA Teresa, io non so quel che mi deva credere della tua sciocchez-  
 za.  
 TERESA Sorella, il creder male è peccato.  
 LEONORA Se t'avvertisco tu non apprendi, se ti sgrido tu né meno t'adiri:

---

versi ci si riferisce alla città di Firenze. Dalla dinastia dei Medici in avanti, e in particolare con Lorenzo il Magnifico, si diffuse la tendenza a far coincidere i confini del territorio mediceo con quelli dell'antica regione etrusca, e durante il Rinascimento i granduchi di Toscana (a partire da Cosimo I) ebbero ad appellarsi col titolo di *Dux Etruriae*. Cfr. TRECCANI.

<sup>13</sup> Correggo l'originale «cameriere».

onde mi converrà credere o che tu sii cotanto sciocca fino a non saperti adirare, o, pel contrario, che tu sii molto savia conoscendo la debolezza della tua mente.

TERESA Se non appresi filosofia ho bene imparato a tacere, ma dimmi: a quale fine m'hai condotta qui nel giardino?

LEONORA Per tua salute, per mio conforto. Fidati di me, oh sorella, perché sono di te più saggia, quantunque il vanto della bellezza ti renda più gradita e più venturosa, essendo naturale effetto d'un bel sembiante alla primiera veduta farsi adorare là dove non può lo spirito far palese in un subito la ricchezza dei suoi tesori.

TERESA Di grazia, rispondi alla mia domanda. Per verità porto io grand'amore a don Rodrigo?

LEONORA Quest'è lo stesso che, avendo tu male agli occhi, domandarmi quanto ci vedi.

TERESA Io voglio bene a don Rodrigo perché lo merita.

LEONORA Lo vorresti per tuo marito?

TERESA Come s'io lo vorrei!

LEONORA E s'egli non ti vuole?

TERESA Far in maniera che mi voglia.

LEONORA Bel pensiero.

TERESA Don Rodrigo è leggiadro di sembiante, è ragguardevole per i pregi del sangue, ed io mi credo che se meco si ammoglierà i nostri figli saranno tutti tutti del suo medesimo legnaggio.

LEONORA Che compassione.

TERESA "Che invidia" doveresti dire, poichè nella fortuna di sì fatto amore, parmi più tosto dover essere invidiata che compatita.

LEONORA Tu l'ami a ragione, essendo egli spiritoso ed accorto, ma come speri d'esser giamai corrisposta, se ti conosce cotanto sciocca ed inavvertita.

TERESA Egli m'amerà molto bene, perché infine sono sciocca ma bella; te forse non amerebbe che sei spiritosa ma brutta.

LEONORA Tienti, oh Teresa, la primavera delle tue guance, e lascia intanto che io mi pregi dell'autunno del senno: non curandomi porre in lite qual sia maggiore argomento di nobiltà, se la bellezza o l'ingegno.

TERESA Sopra questo di' ciò che vuoi: so ben io che molto astuta è la volpe, poco savia è la gallina, e pure qualunque uomo torrà sempre più volentieri alla mensa carne di gallina che non di volpe.

LEONORA Lascia per un tantino di vaneggiare ed in breve saprai quanto poco confido nell'intendimento che inutilmente possiedo mancandomi la bellezza. Amo ancor io don Giovanni, cavaliere di questa corte, ben conosciuto ed amico leale del tuo don Rodrigo. Dubbiosa della bramata corrispondenza, voglio in questa notte scoprirgli l'amore senza palesargli l'amante: ed a questo effetto venni ad attenderlo nel giardino. Egli al cader del sole dovea venirci chiamato da un amoroso biglietto che gl'inviavi senza nome.

TERESA Ora che pretendi?

LEONORA Favellare all'adorato signore dei miei pensieri, in quest'ora appunto, che nel velo oscurissimo della notte resterà del tutto ascosa la povertà del mio volto; ed in caso che mi richiegga a non celargli di giorno le mie sembianze, vorrei che tu mia cara...

TERESA O via! Finiscila di dire.

LEONORA Vorrei che tu in mio cambio ti lasciassi da lui vedere.

TERESA E che sarà per questo?

- LEONORA Che assai più facilmente resterà preso dall'ingegno di Leonora e dalla beltà di Teresa.
- TERESA Ora t'intendo; tu vorresti innamorarlo di giorno col mio sembiante e di notte con i vezzi della tua lingua. Fa' pure ciò che ti piace, che mi contento.
- LEONORA Penso non meno di parlare in tuo nome, ma pur di notte, all'amato tuo cavaliere, che potrebbe forse dispiacere altrettanto a don Rodrigo la tua soverchia scempiaggine, quanto a don Giovanni la mia poca bellezza.
- TERESA No, no signora mia, che a far così troppo gran parte ti prendresti. Che io di giorno deva contentarmi d'un solo sguardo di don Rodrigo e di don Giovanni, e che tu la notte rimanga a trastullarti ragionando con amendue? Ohibò, sorella! Questo si chiama macinare a due palmenti.<sup>14</sup>
- LEONORA Sarai tu medesima sempre meco, così non potrai dolerti.
- TERESA In tal guisa mi piace. Orsù, Leonora, parlerai per me a don Rodrigo ed egli mi crederà spiritosa; ma dimmi: almeno di giorno potrò favellargli una sola volta?
- LEONORA Tu non devi far altro se non lasciarti vedere.
- TERESA Ho inteso: mi convien tacere per non discoprire la mia sciocchezza.
- LEONORA Sì.
- TERESA Non vorrei che persona alcuna potesse ridire alla regina dove noi siamo.
- LEONORA Chiuderò la porta che introduce dal palazzo al giardino: tu, qui m'aspetta. *«Leonora entra.»*
- TERESA Oh via, allegramente! Che se don Giovanni è bello ai lumi tuoi, a me non rassembra manco vezzoso l'adorato mio don Rodrigo.

## SCENA SECONDA

BROGLIO, TERESA *«nascosta»*

- BROGLIO (Sento gente: al sicuro è la dama che su quest'ora bruna aspetta il mio padrone, ed a me tocca venire innanzi a far la scoperta.)
- TERESA (Parmi di sentir don Giovanni.) Cavaliere!
- BROGLIO (Canhero!<sup>15</sup> E dico poco! Costei m'ha preso per don Giovanni: vo' vedere se mi riesce per un poco far da padrone, perché dicono che gl'è un mestiere che vien fatto con facilità.)
- TERESA (Don Giovanni non risponde; sarà forse infreddato per i crepuscoli della notte.) Signore, coprite, coprite.
- BROGLIO E chi ho io a coprire?
- TERESA Suppongo che, sì come io nel favorirvi non ho tanto avvedimento che basti per dichiararmi, così ancor voi, nel corrisponder alle mie grazie non abbiate molta accortezza per intendermi. Voglio dire che mi sarebbe caro che la vostra persona fosse coperta.
- BROGLIO Mentre vostra signoria voglia esser lenzuolo, sarò coperta e materassa, e tutto quello che mi comanda.

<sup>14</sup> L'espressione «macinare a due palmenti» significa letteralmente “masticare da entrambi i lati” ossia “trarre contemporaneamente doppio vantaggio da uno stesso fatto o cosa”. Cfr. CRUSCA.

<sup>15</sup> Il termine «canhero» è un'espressione gergale che indica meraviglia, simile a “cappita, capperi, cazzica”. Cfr. TRECCANI.

TERESA Non vorrei, insomma, che voi sentissi quest'aria.  
 BROGLIO Ella non la canti, che io non la sentirò.<sup>16</sup> (Non vorrei che don Giovanni arrivasse a far le battute.)  
 TERESA Vi potrebbe offender la testa.  
 BROGLIO E la testa e le spalle ancora. Signora, la riverisco. *«Fa per entrare.»*  
 TERESA Perché fuggite? Che quest'aria da dover non vi piace?  
 BROGLIO Signora sì, è bellissima, ma per ora quella di Scappino<sup>17</sup> mi piace più.  
 TERESA Non mi pare ad ogni modo che la sia tanto cruda.  
 BROGLIO (Mi par ben costei mezza cotta.)  
 TERESA Potete dunque ritornare.  
 BROGLIO È dovere che, finita l'aria, ne viene il ritornello.  
 TERESA Ditemi in cortesia come vi paio? Sbattuta? Non son io questa sera un tantino scolorituccia?  
 BROGLIO Per quanto si vede non avete punto di colore: siete così di giorno?  
 TERESA Alle volte anco più scura.  
 BROGLIO (Si deve lisciar con l'inchiostro!) Come volete ch'io sappia se voi siete pallida o colorita se non vi conosco e siamo in luogo dove non ci si scorge?  
 TERESA Le dame prudenti devon sempre procurare di non farsi scorgere. Ditemi, non è bello don Rodrigo?  
 BROGLIO È bello; ma don Giovanni?  
 TERESA Voi saltate di palo in frasca.  
 BROGLIO E voi saltate di frasca in palo al vedere: che importa a voi di questo Rodifico? Che, gli volete bene?  
 TERESA Non è ch'io gli voglia bene: me<sup>18</sup> ne sono innamorata.  
 BROGLIO (Poter di me! A costei non ne basta un solo.)  
 TERESA Non provate ancor voi l'amore?  
 BROGLIO S'io lo provo? A conto d'amore perdo la maggior parte del tempo...  
 TERESA Ed in che lo perdetevi?  
 BROGLIO In mangiare e bere, per vedere se, trovando tutto il corpo pieno, amore non avesse dove metter piede: ma pensate!  
 TERESA Se dunque così è, dove vogliamo dire ch'egli si stia?  
 BROGLIO Io non lo so, ma se dovessi dire per me direi che stia nel capo perché nel mio corpo non c'ho stanza più spigionata<sup>19</sup> di quella.  
 TERESA Può ben essere: non meraviglia dunque che io sono cotanto innamorata, perché mi dicono tutti ch'io non ho gran cervello.  
 BROGLIO Credo che non dichino male.

<sup>16</sup> Gioco di parole di Broglio che confonde l'aria intesa come brezza con l'aria musicale.

<sup>17</sup> Il termine «Scappino» indica sia la parte della calza che copre la pianta del piede dalla punta al calcagno (e per estensione la calza stessa), sia una persona scaltra, dalla maschera teatrale omonima che rappresenta il servo astuto, bugiardo e millantatore. Cfr. ETIMO. Tra le prime attestazioni a stampa del personaggio Scappino si ricordi la commedia N. Barbieri, *L'inavertito, ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*, Venezia, A. Salvadori, 1630. Un'"aria di Scappino" si trova citata nella copia manoscritta del *Don Gastone di Moncada* di G. A. Cicognini intitolata *Il gran traditore*, custodita in I-Fn [Baldovinetti.160, c. 49r] (cit. in F. Cancedda e S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 166-167), e allo stesso Cicognini appartengono le *Scappinate sopra le dame di Fiorenza* (in due copie manoscritte in I-Fr [Cod.3146, cc.199r-217r, e Cod.3160, cc. 1r-20r] (cit. *ibidem*, p. 53). La musica di alcune "arie di Scappino" è tuttoggi superstita, ad esempio in due raccolte di pezzi per chitarra custoditi in I-Fc [B.2521; B.2556] (l'"aria di Scappino" sta rispettivamente alle cc. 11v, e 50r).

<sup>18</sup> Correggo l'originale «ma».

<sup>19</sup> Il termine «spigionato» (da "pigione", prezzo che si deve per l'utilizzo di un'abitazione) sta per "vuota, sfitta". Cfr. CRUSCA.



### SCENA TERZA

DON GIOVANNI, BROGLIO, TERESA *«nascosta»*

GIOVANNI Broglio, e là! Broglio, dove sei?  
BROGLIO Salva, salva: son qui.  
GIOVANNI E la dama?  
BROGLIO È fuori, è lontana.  
GIOVANNI L'ho pur sentita favellar teco quando che giunsi.  
BROGLIO È qui, e parla qui, ma se l'è fuori di sé bisogna che sia in<sup>20</sup> qualch'altro luogo.  
GIOVANNI Come, fuori di sé?  
BROGLIO Or ora la mi diceva che non ha gran... cosa...? Cervello!  
GIOVANNI E dove è ella?  
BROGLIO *«Indicando il punto da cui Teresa parla nascosta.»*  
È qui, ma se a caso se ne fosse fuggita avrebbe verificato il proverbio: “chi non ha cervello, abbia gambe”.  
GIOVANNI *«A voce alta per farsi sentir lontano.»* Mia signora, eccole un fedelissimo servidore.  
TERESA Chi vi chiama? Noi siamo provvedute a bastanza, né ci bisogna crescer famiglia.  
BROGLIO *«A parte a Giovanni.»* Non ve lo dissi?  
GIOVANNI *«A Teresa.»* Non siete voi quella che oggi mi scriveste un viglietto invitandomi al giardino, quasi che avessi il cuore per me legato?  
BROGLIO *«A parte a Giovanni.»* Ed io vi dico che questa l'ha sciolto.<sup>21</sup>  
GIOVANNI *«A Teresa.»* Come dunque vi ritrovo così diversa? Come vi palestate, cotanto sostenuta e composta?  
BROGLIO *«A parte a Giovanni.»* Eh, che l'è una semplice! Pensate se può saper comporre, se bene s'usa<sup>22</sup> in oggi certi semplici che non compongono, no, ma discompongono tutti i fatti d'altri, cioè certi piccioni di Gorgona che meritano d'esser pelati con le sassate.<sup>23</sup>  
GIOVANNI *«A Teresa.»* Voi non rispondete? Io me ne chiamo offeso.  
TERESA Non ne avete cagione, perché la dama che vi chiamò non può tardare a venire, ed io sono una sua damigella qui lasciata da lei.  
BROGLIO (Finalmente! Il Cielo fa gli uomini e poi gli accoppia.) *«A Teresa ringalluzzito»* Ancor io sono il damigello di don Giovanni.

### SCENA QUARTA

LEONORA, TERESA, DON GIOVANNI, BROGLIO

LEONORA *«Nascosta, ma in altro punto.»* Don Giovanni, siete voi?  
GIOVANNI *«Rivolgendosi alla voce che sente di dentro.»* Son desso, oh mia signora, ancorché per l'oscurità della notte mal si ravvisi il mio volto.

---

<sup>20</sup> Correggo l'originale «un».

<sup>21</sup> Correggo l'originale «ha sciolto».

<sup>22</sup> Modernizzo l'originale «usa».

<sup>23</sup> L'espressione «i piccioni di Gorgona meritano d'esser pelati con le sassate» indica gli individui spropositati, privi di giudizio. Il detto fa riferimento ai piccioni dell'isola montuosa di Gorgona, nell'Arcipelago Toscano (Livorno), i quali erano stimati talmente duri da doversi pelare con i sassi. Cfr. L. Passarini, *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani*, Roma, Tipografia Tiberina, 1875, p. 125.

- LEONORA Torranno quest'ombre agli occhi miei il poter dirmi che voi qui siete, ma non torranno al mio cuore ch'egli festeggiando l'arrivo della vostra beltà non me l'avvisi come pur fanno questi sonori ruscelli, che fremono assai più caramente per la sola gioia della vostra presenza.
- GIOVANNI Mormorano queste fonti più forte per avvisarvi quanta e quale sia l'osservanza del mio cuore verso di voi, poiché senza conoscere per chi vengo, mi sono arditamente inoltrato in luogo sì periglioso.
- LEONORA Io con l'autorità, che come a dama mi si concede, ho chiamato voi cavaliere, ed eccone la cagione. Vi vidi, oh don Giovanni, ed avendovi sol veduto per dovervi amare, stimo ragionevole il mio desiderio, se veder voglio quando siate uguale in ogni parte a voi stesso. E già vedo che in voi spirito, avvenenza e leggiadria, sono di tanta uguaglianza fra loro, e tanto simili alla beltà del sembiante, che quasi mi parrebbe somma giustizia: o di scemarvi le tante prerogative, perché io non v'ami con un sol cuore manco di quello che meritate, o d'accrescermi l'anime nel seno per potervi adorare col numero di quei voti che si convengono ai pregi vostri.
- GIOVANNI Sollevato il mio intendimento dal dolce suono del favellar soave che mi rapisce, vo' pensando quale esser deva in voi la beltà del sembiante per mostrarsi uguale allo splendor dell'ingegno; né vorrei, che per esser l'anima tutta spirito, palesasse di minor pregio la vostra beltà, come cosa materiale. Ma se l'anima più perfetta ha bisogno d'organi perfettissimi per l'opre sue, già comprendo a misura del senno i nascosi tesori della vostra bellezza. E così quando il giorno dia luogo a cotanta fortuna, vedrò con gli occhi della fronte quella divina sembianza che già con gli occhi del pensiero segretamente vo' contemplando. E voi, dolcissimo tormento dei sensi miei, ben faceste a dividermi fra la notte ed il giorno, dal tempo del rimirarvi il tempo di favellarvi, poiché, mentre di presente v'ascolto, niuna cosa desidero di vantaggio nella felicità dell'udire, ed ancorché spero di veder molto, nulla di meno tutto quel che non vedo non iscema punto il sommo ed infinito valore di quel che sento.
- LEONORA Troppo svantaggio mi verrebbe, se voi mi volessi vedere or che avete sì fatta opinione di me. Dicono che Amore è cieco, ma per verità a me dispiace che non lo sia.
- GIOVANNI Anzi a ragione dicono ch'è cieco Amore, perché tosto rende cieco l'amante.
- LEONORA E se voi desiderate vedermi, come sarete cieco?
- GIOVANNI Avrò sempre cento e più lumi per contemplare le sembianze del vostro volto.
- LEONORA Se dunque non siete cieco, non siete amante.
- GIOVANNI Il vero amante con ogn'altra ha da esser cieco dopo aver veduta la sua fama, acciò non possa giamai di maggior bellezza restar prigioniero, ed in un cuore innamorato val molto la cecità degli occhi a far più stabile la purità della fede. Io però confesso che, se l'incostanza è facile in altri, è del tutto impossibile che s'introduca dentro al mio petto. Sperano forse gli altri poter vedere guance più vaghe, ma non già io, e così gli altri diventin ciechi ed io diventi un Argo con cento luci,<sup>24</sup> non già per oltrag-

<sup>24</sup> «Argo» nella mitologia greca è una creatura mostruosa dotata di cento occhi e per questo chiamata «on-nivegente». Cfr. TRECCANI.

- gio, ma per sola gloria della vostra beltà. E se a ciascuno si vieta il veder nuova dama, a me si conceda il rimirar chiaramente e quanto di più perfetto pose la natura nell'altre femmine non volgari, acciocché dopo aver trovata in voi la vaghezza corrispondente all'intendimento, possa assicurarvi che senza paragone siete la più bella e la più vezzosa.
- LEONORA Se volete risolutamente vedermi, son certa che poco m'amerete, avvenga che l'avervi chiamato a quest'ora fu necessità e non virtù.
- GIOVANNI Deh, giunga omai su l'ale dei placidi zeffiretti<sup>25</sup> presso al nostro oriente l'apportator del giorno e con lo splendor dei suoi raggi, fughi in un punto l'ombre oscure di questa notte.
- LEONORA Anzi eternamente in grembo d'una placida quiete riposi il sole perché non mi vediate giamai.
- GIOVANNI Se mi amate quanto che dite, consentitemi di poter mirarvi.
- LEONORA A me basta di favellarvi ed amarvi.
- GIOVANNI La vostra crudeltà sarà cagione della mia morte.
- LEONORA Infine volete vedermi?
- GIOVANNI Sì, mia signora.
- LEONORA (Già che mi sono impegnata, farò vedergli Teresa.) Don Giovanni, quella dama che fra poco rivedrete in palazzo con fiori dorati in capo, sarà quella che v'ama e quella con cui parlate. (Che grande ardire.)
- GIOVANNI Ben fatto, oh mia signora, che dopo il presente orrore veggia apparirmi il giorno dei miei contenti coronato con raggi d'oro.
- BROGLIO *«A parte, verso Teresa.»* Ehi, di grazia, mentre il padrone si sta godendo l'amorose dolcezze di così lungo banchetto, non sarebbe meglio che ancora noi ci trattenessimo pasteggiando a seconda tavola?
- TERESA *«Sempre non vista.»* Qui non veggo che ci sia da mangiare, né poco né molto.
- BROGLIO Sento ben io un bel pezzo di carne, che se bene non ha punto di sale ad ogni modo mi basterebbe che Amore la volesse arrostit per me.
- TERESA Per vero, Amore non vuol far altro che venire in cucina a far il cuoco per conto tuo!
- BROGLIO In quanto a fare il cuoco lo fa spessissime volte, e non v'è chi accenda maggior fuoco di lui: anzi nel cucinare non ha pari, e, soprattutto intorno a una testicciuola, fa cose di meraviglia.
- TERESA Non ho mai sentito ciò che tu dici.
- BROGLIO Come no? Or sappiate che fra l'altre vivande una testicciuola la cucina divinamente e tutte le sue parti in differenti maniere. La prima cosa gli occhi gli fa lessi nel pianto, poi gli condisce con diverse lagrime amarascate, agli orecchi suol fare un ripieno di gelosie, di sospetti, di rabbie e di cancheri<sup>26</sup> pesti, acciò questo saporino aromatico serva di correttivo agli altri cibi più dolci, e così nonostante s'ingozza. La lingua poi l'accomoda con intingoli da leccarsi le dita, alla spagnuola, alla francese ed alla tedesca, sì che quand'uno la comincia ad assaporare e se la mette in bocca si conosce subito ch'è una lingua amorosa, cucinata per mano dello stesso Amore.

<sup>25</sup> «Zeffiretti» sta per «brezze», da Zefiro, figlio di Eolo e Aurora, che nella mitologia greca è la personificazione del vento che proviene da occidente e che spira soprattutto in primavera. Cfr. ETIMO.

<sup>26</sup> Per «canchero» si veda sopra.

LEONORA *«A Giovanni.»* Tanto vi dissi: partite che l'ora già tarda mi richiama alla corte. Addio. *«Rimane nascosta in disparte.»*

GIOVANNI *«Rivolgendosi alla voce che sente di dentro.»* Addio bell'idolo dei miei pensieri, e tanto più riverito quanto men conosciuto. *«Entra.»*

BROGLIO *«A Teresa.»* Addio tesoro pubblico di grazie.

TERESA *«A Broglio.»* Perché pubblico?

BROGLIO Perché il serrame è senza punto d'ingegno ed ognuno entra in grazia vostra quando che vuole.<sup>27</sup>

TERESA *«Porge una pietra preziosa senza esser vista.»*  
Prendi questo diamante e guarda se io sono senza ingegno.

BROGLIO Certo, certissimo, di là da certo.

TERESA Perché?

BROGLIO Perché chi butta via il suo è pazzo.

TERESA Te lo dono.

BROGLIO Chi dona a me è savio. *«Prende il diamante e entra.»*

### SCENA QUINTA

TERESA, LEONORA *«uscite allo scoperto»*

TERESA Or dimmi, Leonora, come hai tu dato principio felice agli amori tuoi?

LEONORA Avrai contezza di tutto il seguito. Vientene meco intanto, che io voglio con bellissimi fiori inghirlandare i tuoi capelli ed i miei; e dopo ritorneremo alle stanze della Regina.

TERESA Ed a che fine questi fiori?

LEONORA Lo saprai nel tempo istesso cha la mia mano ti adorerà.

TERESA Leonora, le tue fiamme, standomi assai vicine, mandan fuori alcune scintille che risvegliano le mie. Scrivi di grazia per mia parte un biglietto a don Rodrigo, e digli che ad una delle finestre di questo medesimo giardino l'attendo per favellargli passata la metà della notte. Parlerai tu per me, ed io, disavventurata, sarò costretta a sentire e tacere per esser sciocca.

LEONORA Sarà mia cura che tu rimanga contenta più che non chiedi; ed io fra tanto con tale esperienza son risoluta certificarmi se l'ingegno ha maggior forza che la bellezza. *«Entrano.»*

### SCENA SESTA

*Camera con doppieri.*

RE *solo*

RE Risolvetevi, oh miei pensieri, che la dubbiezza in amore è il più crudele dei miei tormenti. Dichiaratevi pure a Teresa, che voi l'amate, che io l'adoro. Son prigioniero, egli è vero, due chiome d'oro già mi legarono ed io stesso fui costretto «a» deporre ai piedi d'una trionfante bellezza non meno la maestà del diadema che l'autorità dello scettro. Begli occhi, vostro è il vanto della mia servitù. Voi con imperiosa favella mi chiedeste il cuore e, scorgendomi disarmato, a viva forza me l'involaste. Ma non per questo vo' chiamarvi ribelli, né di mortal delitto rimarrete incolpati. Usaste meco la vostra intera ragione e, se io sono re con

<sup>27</sup> Il termine «serrame» sta per «serratura» mentre l'«ingegno» è quella parte delle chiavi che serve ad aprire le serrature. Cfr. CRUSCA. In questa frase velatamente volgare Broglio dice che la «serratura» di Teresa è facile da aprire in quanto priva dell'ingranaggio che la rende sicura.

ogn'altro, con voi solo son vassallo e soggetto. Lo splendore del titolo regale cede alla bella luce dei vostri sguardi: la porpora del mio manto è vinta dai labbri ardenti della mia vincitrice e le gemme di mia corona non pareggiano i tesori di quella bocca che rende ragguardevole, più che l'altezza del soglio, il basso grado della mia soave prigioniera. Sia tua cura, pietoso Amore, di far pietosa la mia nemica, altrimenti avrai trionfato con lo stesso dardo del mio cuore e della mia vita.

### **SCENA SETTIMA**

DON RODRIGO, RE

- RODRIGO Sire perché più dell'usato così pensoso?
- RE Don Rodrigo, quel serto, che sembra forse ornamento del capo, talvolta è peso.
- RODRIGO Sovrastano agli altri i regi perché ricevono dalla natura maggiore altezza e per conseguenza maggior potere.
- RE Quei monti che si sollevano più verso il cielo sono più sottoposti ai fulmini dei suoi sdegni.
- RODRIGO L'Olimpo della regal grandezza trapassa i confini delle tempeste e gode il vanto d'una tranquilla serenità.
- RE Chiedi pure al mio cuore se questo è vero.
- RODRIGO Dite dunque che vi tormenta.
- RE L'ardentissimo desiderio d'una celeste bellezza.
- RODRIGO Fortunata bellezza a cui vien dato sì degno amante.
- RE Ascolta, don Rodrigo, e fa' che nel tuo petto si renda uguale la tua fede alla mia confidenza.
- RODRIGO Siete il mio signore, siete il mio re, tanto vi basti.
- RE Ferdinando, cavaliere di gran legnaggio, fin da piccolo fanciullo visse qui nella corte ai servigi del re mio padre. Assalito questo regno da poderoso nemico, egli arditamente cinse l'usbergo per difesa della mia corona, e gli allori conquistati dalla sua spada assicuraron la mia fronte dai vicini fulmini della contraria fortuna. Per il solo valore del capitano si videro sempre invincibili le squadre aragonesi, quasi che la vittoria militasse sotto l'insegna guidate in campo da così prode guerriero. Fu insomma il Marte sostenitore del mio diadema, ed il nume datoci dal Cielo per la gloria di Saragozza. A tante generose azzioni ben si doveva la convenevol mercede. Due figlie, come t'è noto ancor donzelle, possiede in oggi don Ferdinando, e queste amendue feci venire in palazzo ponendole fra le dame della regina mia sposa, fin tanto che adempito avessi gli effetti della regale beneficenza con maritarle in ragguardevoli cavalieri senza aggravio del genitore. Ma, sconsigliato ch'io fui!, sollevai altri per opprimere me stesso...
- RODRIGO Mio Re, seguite, che l'impazienza m'uccide.
- RE Seguiamo pure. Comparvero appena in corte Leonora e Teresa, che ben tosto comparve agli occhi miei nel volto della minor sorella un sole lucidissimo di bellezza e del sole del cielo di gran lunga più risplendente.
- RODRIGO Per verità bellissime sembianze ha Teresa, ed ogn'altra bellezza in paragon della sua sembra immagine della notte che voglia pareggiarsi all'aurora. Gigli nel seno, rose nel viso, sono il minor pregio di sua beltade.
- RE Nei fiori però delle sue guance, stavasi celato l'angue del tradi-

mento, se tradimento può chiamarsi la palese violenza fatta al mio cuore.

RODRIGO (Che sento?)

RE Tu d'improvviso ti conturbi ed impallidisci?

RODRIGO Effetti soliti d'una tale indisposizione che comincio a sentire da poco in qua; ma questo non deve impedire all'altezza vostra il proseguir di vantaggio.

RE Terminato è il discorso: vidi Teresa e l'amai, né scudo di fortissime ragioni poté salvarmi dal mio destino.

RODRIGO (Che dirà la regina? Oh Cieli, che stravaganza! Il re d'Aragona...)

RE Rodrigo, perché tanta agitazione? Il pallor del volto sempre più cresce. Dimmi, e parla senza mentire, sei forse ancor tu invaghito di questa dama?

RODRIGO Mio Re, l'ardor del sole fa sentirsi ugualmente su le cime de' rilevati monti e nel profondo dell'oscurissime valli.

RE Ben m'apposi sospettando del tuo segreto amore.

RODRIGO Confesso che in un subito mi passò dagli occhi al cuore il posente veleno di sue pupille, e con la medesima inevitabil forza che voi soffriste mi rapì Teresa la libertade e la vita. Ma quando disconvenga alla vostra regal grandezza la competenza dell'amor mio, siate pur certo che l'antidoto generoso della mia fedeltà saprà guarirmi da mal più grave che non è questo.

RE Ed io per accertarmi interamente di quello che tu devi alla mia confidenza, commetto alla tua fede la salute dei miei pensieri. Parlerai per mia parte a Teresa, le consegnerai le mie lettere col procurarne risposta e con tal cautela che alla regina non ne pervenga giamai sentore. Considero a qual periglio ti esponi, ma nelle difficili imprese più si manifesta il valor del senno e l'avvedutezza dell'intendimento. Sei prudente, sei cavaliere, sei mio vassallo, opra dunque in maniera che sempre apparir possa d'aver io ben confidato e che tu con somma giustizia godi l'onore di chiamarti mio confidente.

RODRIGO (Oh Dio, qui rompe del tutto sopra durissimo scoglio la mia speranza.) Signore, offrirò la mia vita per l'acquisto del vostro bene.

RE Ritorniamo a favellar di Teresa.

#### SCENA OTTAVA

DON GIOVANNI, BROGLIO, DON RODRIGO, RE

GIOVANNI Eccomi nella reggia.<sup>28</sup> Tu, Broglio, di grazia avvisami quando vedrai comparir dama con i capelli infiorati e credimi pure che i miei segreti pensieri saranno tanti invisibili augelletti che scherzando in mezzo a quei fiori formeranno voci soavissime d'amorosi concenti.

BROGLIO Voi volete la burla. Il capo delle donne è gabbia da grilli non da uccellini.

GIOVANNI *«Vedendo Rodrigo e il Re.»* Taci, balordo, che il Re non è lontano e seco sta favellando il mio don Rodrigo.

RODRIGO *«Vedendo Giovanni.»* Don Giovanni, voi siete qui? *«A/ Re.»* Signore, concedetegli che s'appressi.

RE *«A Giovanni.»* Venite, cavaliere.

<sup>28</sup> Modernizzo l'originale «regia».

- GIOVANNI Mio Re, don Rodrigo in vero non avrà grado che sopravanzi al valor suo se gode l'onore d'esser vostro privato.
- RE Per mia parte io desidero di favorirlo, ma voi non meno siete suo grand'amico, se non mentisce la fama.
- GIOVANNI Signore, Pilade ed Oreste,<sup>29</sup> Acate ed Enea<sup>30</sup> e finalmente Alessandro ed Efestione<sup>31</sup> meritano apena nome di amici, se vorranno a noi pareggiarsi.
- RE Molto esser deve e vicendevole ancora l'affetto vostro, ma voi forse più l'aggrandite con le parole.
- RODRIGO *«Al Re.»* Pensi l'altezza vostra che per legame di saldissima amicizia siamo entrambi sì fortemente avvinti che ben può dirsi per la nostra meravigliosa unione, o che un'anima sola dia movimento a due corpi o che in un corpo solo stiano amendue l'anime indivisibilmente accoppiate.
- RE Don Giovanni, potete a piacer vostro rimanervi con noi, già che don Rodrigo d'altro meco non ragionava che della beltà di Teresa.
- GIOVANNI Le sembianze di bella dama sono argomento di bei discorsi.
- RODRIGO Troppo fu prodigo il Cielo nel comporre il volto a Teresa e, se ai pregi di sua bellezza corrisponde il valor del senno, potrà non meno il regno aragonese mostrarsi altero per la sua veritiera fenice.
- RE Lo spirito e la bellezza di rado, o non mai, sederono concordi in un medesimo soglio, che l'alterezza della beltade non può soffrire la giusta sovranità dell'ingegno. Figuriamoci perciò due donzelle, l'una spiritosa ma brutta, l'altra bella con poco senno: ditemi, cavalieri, qual delle due prendereste?
- RODRIGO Io per mia parte senza ne men pensarci già mi rivolgo alla bella, che, dove giudica il guardo, sempre la bellezza fia vincitrice. Alle sue leggi lo stesso cielo, nonché la terra, riman soggetto. Ella, sciolta dal timor del castigo, degli altrui tesori alteramente si adorna. Due begli occhi vestiti di celeste azzurro involano di giorno al sole tutta la beltà dei suoi raggi. Due nere pupille tinte dolcemente di soave orrore tolgono con viva forza alla notte il tremolar delle stelle. Gli ostri dell'alba, che tutta riso spunti nel cielo, splendono più coloriti sopra le nevi di due guance vezzose, e le belle pompe del fuggitivo aprile restano eterne nei campi d'un bel volto ad ogni stagione mirabilmente fiorito. Il mare non ha sicure le perle in seno, ed i monti non han riparo bastante a custodir le gemme loro se un'amorosa bocca vorrà rapirle. Troppo universale è l'impero d'un bel sembiante: mostrandosi amoroso e soave, incatena con lusinghe e, talvolta, usar volendo tutta la sua possanza, sen viene tosto per gli occhi al cuore a farsi in esso dolce tiranno dell'anima. E tanto è caro, quantunque offenda, tanto è desiderato, benché non premi che

<sup>29</sup> «Pilade ed Oreste», secondo la tradizione classica, furono due inseparabili amici. Oreste fu un eroe greco, figlio del re di Micene Agamennone e di Clitennestra, che per vendicare l'assassinio del padre si macchiò di matricidio. Pilade invece era figlio di Strofio, re di Focide nonché zio di Oreste. Cfr. TRECCANI.

<sup>30</sup> Secondo la mitologia greca, in particolare nelle vicende raccontate dall'*Eneide* di Virgilio, «Acate» fu uno dei più fedeli compagni di «Enea», eroe della Troade (Asia minore) prima e del Lazio poi, figlio della dea Afrodite e di Anchise. Cfr. TRECCANI.

<sup>31</sup> «Alessandro» III (356-323 a.C.), meglio noto come Alessandro Magno, fu il re della Macedonia a partire dal 336 a.C. e uno dei più grandi conquistatori della storia. «Efestione» (356 a.C.-324 a.C.), nobile macedone, fu generale delle truppe di Alessandro Magno e suo grande amico tanto da essere trattato dal sovrano come suo pari. Cfr. TRECCANI.

negando taluno di far egli volontariamente prigioniero ad ogni modo per suo proprio potere, divien signore di ciò che vuole. La bella, se non ha spirito, sappia tacere e nel maestoso silenzio si palesi di maggiore autorità la bellezza.

GIOVANNI Perdonatemi, don Rodrigo, che voi mal divisate,<sup>32</sup> ed il preferire la bellezza all'ingegno è lo stesso che anteporre la notte al giorno. La bellezza di pompe non durevoli o non intere ci appar vestita, né sempre ha seco il favor della luce che la faccia risplendere. Sono molti veli che a noi la coprono, molti accidenti che a noi l'involano, molte distanze che l'allontanano, e molte pareti che ce l'ascondono. Ma le stesse mura, per il contrario, si vantano d'avere udito, perché penetri in esse il valore e l'attività dell'ingegno. L'ingegno su le piume d'un bianco foglio trapassa i monti per veder chi è lontano, e siasi pure sotto clima straniero, ch'ei non s'arresta. Non ha impedimenti che lo circondino, non mari che lo trattenghino. Per scoprire la sua vaghezza non è d'uopo che splenda il sole, né dalle tenebre riceve oltraggio che, sendo egli per sé medesimo interamente nobile, non ha bisogno di alcuna cosa che l'aiuti a manifestarsi. Non già tale è la bellezza, anzi chiaramente si vede che, qual bisognosa del bene altrui, ad ogni momento chiede in presto favori. La beltà ci vien tolta per lontananza, ricoperta non si concede, racchiusa non mai si gode, e senza luce non può vedersi.

RE Dite pur, don Giovanni, che sovente la bellezza, vincitrice del tutto, resta vinta dagli anni, là dove l'ingegno trionfator degli anni nell'essere immortale sempre s'inoltra. Ceda a suo mal grado l'aprile d'un bel sembiante le proprie rose al freddo inverno dell'affannosa vecchiezza, si raffreddi con il gelo delle stagioni l'ardente foco di due pupille, e sotto le nevi del canuto crine s'impallidisca il cinabro d'una bocca poco dianzi ingemmata: in tal caso, e che rimane alla beltà per raccordanza almeno del trapassato suo fasto? Ma, per il contrario, sotto il peso della cadente etade, il tesoro della prudenza più si raffina. Oltre a modo dunque sovrasta alla bellezza l'intendimento, mentre questo può trionfar del tempo, e quella sotto il tempo finisce.

BROGLIO Ora che tutti avete parlato, tocca a me, se l'altezza vostra di voignoria si contenta.

RE Di' pure. Come ti conterresti nell'elezione della tua dama?

BROGLIO Mi conterrei come quando compro il vino.

RODRIGO Curioso da vero.

RE E come?

BROGLIO Con dar prima un'occhiata a tutti i fiaschi, perché in un bel fiasco, e ben tenuto, rade volte v'è dentro vino scemo: ma pure per non errare e comprar gatta in sacco,<sup>33</sup> gli assaggerei tutti e poi pasteggerei con quello che più mi piacesse.

RE Bella regola invero.

GIOVANNI Ed allora ti diresti contento?

BROGLIO Signor no. Perché, a fare una donna a mia sodisfazione, bisognerebbe<sup>34</sup> che la natura chiamasse in aiuto quanti pittori sono stati, sono e saranno al mondo.

RE E sei di tanto buon gusto?

<sup>32</sup> Il termine «divisare» sta per «pensare, immaginare». Cfr. CRUSCA.

<sup>33</sup> L'espressione «comprar gatta in sacco» significa farsi imbrogliare. Cfr. CRUSCA.

<sup>34</sup> Modernizzo l'originale «bisognorebbe».



- BROGLIO Anzi, a praticarmi sono gustosissimo.
- RE E come tale volentieri ti ascolto: segui.
- BROGLIO *In primis* nella proporzione della mia dama vorrei solamente Giusto<sup>35</sup> e sopra tutto che nell'altezza del corpo non c'avesse che fare il Bassano.
- RE *«A parte a Rodrigo e Giovanni.»* (Che vi par di costui?)
- RODRIGO (Scherzando parla da senno.)
- BROGLIO Nell'aria e fisionomia del volto vorrei conoscervi Michelagnolo, ma con questo che gli occhi fossero del Brunelleschi, non di Guercino da Cento, né di Raffaello da Urbino.
- GIOVANNI *«A Broglio.»* E le guance di chi le vorresti?
- BROGLIO Aspettate... di Salvador Rosa, accioché il Tintoretto non avesse a correggere i difetti della natura.
- RODRIGO Grazioso per certo. *«A Broglio.»* Ed i labbri di qual pittore?
- BROGLIO Del Rosselli,<sup>36</sup> vedete, e quel che importa, vorrei che il seno fosse disegnato dal Poccetti, colorito da Baccio del Bianco, e sbandito capitalmente da quest'opera il Passignano.
- RE Che gustoso racconto.
- BROGLIO L'abito poi lo piglierei di mano d'Andrea del Sarto, fatto a mezzo con Raffaello del Garbo, ed allora bramerei ch'ella avesse per me nel cuore un Tiziano amoroso.
- RE *«A Broglio.»* E non averesti gelosia di così bella dama?
- BROGLIO *«Al Re.»* Non ci sarebbe pericolo; basterebbe tener lontano pochi pittori.
- GIOVANNI E quali?
- BROGLIO In tal caso bisogna dar l'esilio ai Pollaioli,<sup>37</sup> perché questi col Donatello, con lo Starnina, e col Dandini, guastano il capo alle donne, onde ne succede che se uno è amante subito diviene il

<sup>35</sup> In questi versi Broglio cita nell'ordine i seguenti artisti: Andrea Manzini detto di «Giusto» (?-1455), Iacopo Dal Ponte (1510 ca-1592) detto «Bassano», «Michelagnolo», o Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Filippo «Brunelleschi» (1377-1446), «Guercino da Cento», ossia Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), «Raffaello da Urbino» (1483-1520), «Salvador Rosa» (1615-1673), «Tintoretto», ossia Iacopo Robusti (1518-1594). Cfr. TRECCANI. Giocando col nome di questi artisti Broglio afferma che le caratteristiche della donna ideale sono: giusta proporzione («Giusto»), alta statura (non «Bassano»), volto angelico («Michelagnolo»), occhi bruni («Brunelleschi») e non guerci né orbi («Guercino», «Raffaello da Urbino»), guance rosee («Salvador Rosa») e senza trucco («Tintoretto»).

<sup>36</sup> Il qui citato «Rosselli» può in egual modo far riferimento a due personalità, entrambi pittori fiorentini: Cosimo Rosselli (1439-1507) e Matteo Rosselli (1578-1650). Escludo si tratti del fratello di Cosimo, Francesco (1448 ca-1513 ca), incisore e miniatore meno noto. Seguono: Bernardino Barbatelli (1548-1512) detto il «Poccetti», «Baccio del Bianco» (1604-1656), Domenico Cresti (1559-1638) detto il «Passignano», Andrea d'Agnolo (1486-1530) chiamato «Andrea del Sarto», «Raffaello del Garbo», ossia Raffaellino dei Carli o Capponi (1466 ca-1524), «Tiziano» Vecellio (1488/90-1576). Cfr. TRECCANI. Il servo segue nell'elenco delle qualità ideali della donna, elencando: labbra rosse («Rosselli»), seno poderoso («Poccelli»: le «pocce» nel dialetto toscano sono le mammelle), candido («del Bianco») e non raggrinzito («Passignano»), abito di qualità («del Sarto») e elegante («del Garbo»). Non sono riuscito a identificare la metafora sottesa all'espressione «Tiziano amoroso» sul «cuore» della donna.

<sup>37</sup> Il plurale «Pollaioli» fa riferimento ai due fratelli fiorentini Pollaiuolo (dal mestiere di famiglia, altrimenti di Iacopo d'Antonio Benci), Antonio (1431 ca-1498) e Piero (1441-1496), entrambi orafi, incisori, pittori e scultori. Più in là Broglio si riferisce a: «Donatello» (1383 o 1386-1466), ossia Donato di Niccolò di Betto Bardi, Gherardo «Starnina» (1354 ca- ante 1413), Cesare «Dandini» (1596-1656), «Tribolo», ossia Niccolò Pericoli (1500-1550), Tommaso «Manzuolo» (o Manzuoli) (1532 ca-1571), detto Maso da San Friano, «Cimabue» (notizie certe dal 1272 al 1302), ossia Cenni di Pepo. Cfr. TRECCANI e CRUSCA. Il servo insiste col gioco di parole sui nomi dei pittori/scultori, e afferma che, per evitare che la donna troppo bella generi gelosia nell'amato, è sufficiente che non abbia un cervello di gallina («Pollaioli»), che non sia facile al concedersi («Donatello», e «Dandini») e allo sdraiarsi [!] («Starnina», riferito al verbo «sternere»), evitando così all'amante sofferenze («Tribolo») e corna («Manzolo» e «Cimabue»).

Tribolo, e s'è marito diventa il Manzuolo, o Cimabue... vostra signoria m'intende: ma ecco la Regina.

### SCENA NONA

REGINA, RE, DON GIOVANNI, Broglio, don Rodrigo, Teresa

- REGINA È possibile che voi, adorato mio sposo, vi dilunghiate tanto da me quando pure v'è noto ch'al vostro partire mi rimango priva del cuore? Confesso che, senza vedervi e sentirvi, appena io vivo, trafiggendomi con mortali punture ad ogni momento la fredda gelosia ed il dubbio che il vostro amore non mi sia tolto.
- RE (Ohimè, non vorrei che la Regina sospettasse dell'amor mio per Teresa.) Signora, il voler torre ai miei pensieri il venir sovente ad inchinare il nume della vostra bellezza fora lo stesso che svolgere un rapido torrente dal suo dritto corso quando sen fugge al mare col tributo dei suoi cristalli.
- GIOVANNI *«A parte a Broglio, dopo aver scorto Teresa con una corona di fiori nel corteo di dame della Regina.»* Broglio, che veggio? Teresa, il sole lucidissimo del cielo aragonese, porta il capo tutto adorno di fiori. Ammirai poco dianzi in essa lo spirito meraviglioso e divino, ed ora mi sospende la sua celeste bellezza.
- REGINA (Guarda il Re troppo fiso a Teresa, io con ragione m'insospettisco.) *«Al Re, indicando Teresa.»* Signore, avrete già sentito la disavventura di questa dama ricca di gran beltà, ma povera di senno e d'avvedimento. Che grande sconcerto che la natura siasi sforzata di regolare un corpo così leggiadro con anima tanto deforme.
- RE (Anco nei petti regali ha gran possanza l'invidia.)
- GIOVANNI (La gran beltà di Teresa adombra l'animo della Regina e lo fa livoroso.)

### SCENA DECIMA

LEONORA, DON GIOVANNI, BROGLIO, REGINA,  
DON RODRIGO, RE, Teresa

- LEONORA *«Prendendo posto vicino a Teresa.»* (Comparisco ancor io con le gale<sup>38</sup> istesse di mia sorella per tener sospeso l'animo di don Giovanni nello scoprimento della sua dama.)
- GIOVANNI *«A parte a Broglio.»* Broglio, osserva, guarda bene che cosa è questa! Leonora non meno adorna i capelli col medesimo contrassegno.
- BROGLIO *«A parte a Giovanni.»* Questa volta bisogna rimettersi alla ventura.
- GIOVANNI *«Alla Regina.»* Mia signora, dunque a Teresa da doverlo le manca il senno?
- REGINA Credetemi, che favellando dice mille spropositi.
- RODRIGO *«Facendosi udire solo dagli astanti e non da Teresa.»* Mentre il consente e tace, senza alcun dubbio ella è sciocca. (Ma nonostante è pur bella.)
- RE *«Idem.»* Il sentirsi oltraggiare e non difender se stessa è chiaro argomento di sua sciocchezza. *«A voce alta, rivolgendosi alla Regina.»* Venga, l'altezza vostra, seguitemi, don Rodrigo. *«Entra con la Regina.»*

<sup>38</sup> Il termine «gale» sta per “ornamenti”. Cfr. CRUSCA.

RODRIGO (Partendomi da Teresa, partono dal seno tutti gli affetti miei.)  
«Entra.»

### SCENA UNDICESIMA

TERESA, LEONORA, BROGLIO, DON GIOVANNI

TERESA «*A parte a Leonora.*» Leonora, tu non mi dicesti che io non parlarsi per non fami conoscere?  
LEONORA «*A parte a Teresa.*» Sì.  
TERESA Dunque potrò a mia posta favellar quanto voglio.  
LEONORA Perché?  
TERESA Perché a bastanza m'hanno conosciuta per femmina senza ingegno, e forse più che non sono.  
LEONORA Anzi, adesso più che mai ti convien di tacere, acciò sospettino almeno che tu, come saggia, possa aver taciuto per discretezza.  
BROGLIO «*A parte a Giovanni.*» La conclusione è che voi aspettavi la dama di fiori, e perché ve n'è comparse due, le v'hanno guasto il giuoco. Con tutto ciò, ai rimedi!<sup>39</sup>  
GIOVANNI «*A parte a Broglio.*» E che rimedio ci sarebbe?  
BROGLIO Pigliar le carte come le sono, e già che è di notte, giocare a primiera alla buia,<sup>40</sup> e, secondo che le vi riescono, far lo scarto di giorno<sup>41</sup> che poi al buio ogni gatta è morella.<sup>42</sup>  
GIOVANNI Dica pure il Re che Teresa per tacere sia sciocca: dirò ben io che tacendo mostra ingegno più che terreno, ed a mio credere apertamente ella si scuopre per donna non mortale nel generoso disprezzo del presente oltraggio, a guisa delle deità più sovrane, le quali non così tosto si turbano benché<sup>43</sup> l'uomo replicatamente le offenda.  
BROGLIO In quanto a questa io l'ho per una deità carnalona,<sup>44</sup> carnalona e tanto tenera di cuore, che ad ogni sacrificio la cascasse sopra la vittima.  
LEONORA (Qui mi soccorra l'ingegno per avvalorare maggiormente l'inganno.) Che dite, don Giovanni, mia sorella non è prudente? Soffre tacendo questi dispetti perché lo sdegno d'una femmina gelosa con la sola sofferenza si può schernire.  
GIOVANNI Dunque il Re ama Teresa?  
LEONORA Che, non lo sapete?  
GIOVANNI «*A parte a Broglio.*» Broglio, che te ne pare? Non m'apposi<sup>45</sup> poco

<sup>39</sup> Metafora del gioco delle carte. Si veda più avanti.

<sup>40</sup> La «primiera alla buia» è un gioco di carte (detto anche «quinola»), variante della primiera, nel quale si gioca con quattro carte e non è consentito scartare più di una sola carta per volta. L'espressione vale anche «senza invitare», ossia senza proporre di puntare alcuna somma di denaro. Cfr. L. Franciosi, *Vocabulario italiano e spagnolo*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1638, p. 283.

<sup>41</sup> L'espressione «far lo scarto di giorno» sta per «rigettare una carta, nel caso del gioco, una persona, o un consiglio, a mente lucida, dopo aver ben vagliato le varie possibilità». Cfr. CRUSCA. Broglio qui si riferisce a fatto che Giovanni ha conosciuto la donna al buio, ma ora alla luce deve scegliere tra due.

<sup>42</sup> L'espressione «al buio ogni gatta è morella» significa che in determinate circostanze è insensato fare distinzioni di alcun genere. Cfr. W. Schweickard, *Deonomasticon Italicum: dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, 4 volumi (più un supplemento), Tubingen, Niemeyer, 2002-2013, vol. III (*Derivati da nomi geografici: M-Q*), 2009, p. 184.

<sup>43</sup> Correggo l'originale «perché».

<sup>44</sup> Il termine «carnalosa» sta per «lussuriosa, carnale». Cfr. CRUSCA.

- dianzi, immaginandomi che il rispettoso silenzio dell'idol mio fosse prudenza, non già sciocchezza?
- BROGLIO Non me ne meraviglio se voi vi siete apposto, perché tenendo fisso l'occhio e il pensiero nel viso della dama che, secondo il vostro dire è un cielo smarizzato<sup>46</sup> di fiori e stelle, subito siete diventato un altro Rosaccio.<sup>47</sup>
- LEONORA *«A parte a Teresa.»* Teresa, che tanto indugio? Vattene.
- TERESA *«A parte a Leonora.»* Dimmi Leonora, scrivesti quel biglietto?
- LEONORA Sì, vanne a prenderlo da te stessa, che scritto di mia mano il lasciai poco dianzi nel gabinetto, ed io mi rimarrò qui dintorno per esser pronta a darlo al servo di don Giovanni, prima che parta.
- TERESA Vado, ma dimmi: quando tu sarai con don Rodrigo potrò dirgli almeno una sola parola?
- LEONORA Vedrò quello che si può fare.
- TERESA Avverti però che se per soverchio amore egli ti richiede che tu lo consoli con il favore d'un solo bacio, in tal caso voglio baciare io.
- LEONORA È ragione: che innocente!
- TERESA Vado per la lettera. *«Entra.»*
- GIOVANNI *«A parte, vedendo Teresa andar via.»* Or che la mia stella tramonta, gitele pur dietro, oh pensieri.
- LEONORA (Se la ragione non mi guida, cieco Amore tu mi conduci a morire. Vo' ritirarmi.) *«Entra.»*

#### SCENA DODICESIMA

BROGLIO, DON GIOVANNI

- BROGLIO E voi, signor don Giovanni, che risolvete fra questi dubbi? Il contrassegno è lo stesso e tutte due hanno i fiori.
- GIOVANNI A che mi consigli in questo caso?
- BROGLIO Dar di naso<sup>48</sup> a tutt'a dua: perché la sciocca non saprà né di buono né di cattivo, e la savia saprà tanto di buono ed avrà tanto odore che darà nell'acuto.
- GIOVANNI Le chiederò contrassegno più certo, e per sottrarmi al tormento della dubbiezza le domanderò il proprio nome.
- BROGLIO E s'ella non vi dà il nome, e voi, tuffe,<sup>49</sup> piantatele due palle in mezzo allo stomaco! Eh, povero padrone, quanto sarebbe meglio metter le polize sui canti,<sup>50</sup> promettendo buona mancia a chi ve lo riporta.

<sup>45</sup> Il termine «apporsi» in questo caso sta per «avvicinarsi, accostarsi alla verità». Cfr. CRUSCA.

<sup>46</sup> Il termine «smarizzato» sta per «variegato». Cfr. CRUSCA (*vide* «marezzato»).

<sup>47</sup> Giuseppe «Rosaccio» (1530 ca-1620 ca) fu un medico e geografo friulano autore di diverse opere cosmografiche e geografiche di stampo tolemaico. Cfr. TRECCANI. Non sono riuscito a chiarire il nesso tra «apposto» e «Rosaccio» su cui si impernia la battuta di Broglio.

<sup>48</sup> L'espressione «dar di naso» sta per «voler vedere ogni cosa» (letteralmente «fiutare», come fanno i cani). Cfr. CRUSCA.

<sup>49</sup> «Tuffe» è un'espressione onomatopeica derivata dal colpo d'arma da fuoco, simile a «tuffete», indicante qualcosa che accade all'improvviso. Cfr. C. Malaspina, *Vocabolario Parmigiano-Italiano*, Parma, Carmignani, 1859 (*vide* «tòffete»).

<sup>50</sup> L'espressione «metter le polize sui canti» indica la pratica di mettere dei biglietti negli angoli delle strade per avvisare i concittadini d'aver perduto qualcosa. Cfr. C. E. Ferrari, *Vocabolario Bolognese-Italiano*, Bologna, Tipografia della Volpe, 1835 (*vide* «biglièt»).

GIOVANNI Che cosa?  
 BROGLIO Il cervello che avete perso, e s'io non m'inganno, voi volete di-  
 ventar l'oca di questa corte.  
 GIOVANNI Broglio, tu cominci a impazzare. *«Entra»*  
 BROGLIO Buon per voi che avete finito.

### SCENA TREDICESIMA

LEONORA, BROGLIO

LEONORA Broglio, Broglio, appunto avevo bisogno dell'offizio tuo.  
 BROGLIO Che offizio? Dite il vero: v'è stato dato ad intender che io stia  
 nell'offizio dell'onestà e però avete bisogno dell'opra mia? Si-  
 gnora, v'hanno burlato.  
 LEONORA Io non intendo quello che di presente tu dica.  
 BROGLIO Io non dico nulla di presente, perché ad ogni modo quando  
 fosse in poter mio farvi servizio alcuno, non son di quelli che  
 tirino ad interesse: il Ciel me ne guardi. Se pure gli avesse dato  
 nome di cortesia.  
 LEONORA Già che dunque giunge a lusingarti l'orecchio il dolce nome di  
 cortesia, ti prego, caro Broglio, che non t'incresca<sup>51</sup> d'onorarmi.  
 BROGLIO Ohibò, ohibò! Voi dite male ad una foggia che non v'intendo.  
 LEONORA Cioè che tu voglia farmi l'onore.  
 BROGLIO Peggio! Far l'onore a una donna? Eh, signora, non è cosa da  
 me: il meglio che possiate fare è l'andare da uno stampatore.  
 LEONORA A che farvi?  
 BROGLIO A farsi far l'onore.  
 LEONORA E perché?  
 BROGLIO Perché io sento dire, da questi che intendono, che l'onore in  
 oggi è fatto solamente di parole.  
 LEONORA Tu non favelli a proposito. Io, per dirtela, aveva in concetto di  
 darti un carico.  
 BROGLIO Di che? Di legnate?  
 LEONORA No. Voglio farti mio ambasciatore.  
 BROGLIO A chi?  
 LEONORA A don Rodrigo, cavaliere da te ben conosciuto per la tanta ami-  
 stà che tiene con don Giovanni, il tuo signore.  
 BROGLIO E che imbasciata gli ho io a fare?  
 LEONORA Adagio: convien prima dichiararti.  
 BROGLIO Ed io, senza tanto dichiarare, lascerò dichiarare ai ragazzi nelle  
 scuole, e vi dico che, non sapendo prima che imbasciata ho a  
 portare, non voglio accettar l'ambasciadore, perché, se  
 l'imbasciata non piacesse a don Rodrigo non vo' che mi faccia  
 mettere in una segreta<sup>52</sup> e di ambasciadore mi faccia diventar  
 segretario.  
 LEONORA Non temere, dico.  
 BROGLIO Queste son chiacchiere.  
 LEONORA Non sopra di me.<sup>53</sup>  
 BROGLIO Se don Rodrigo avesse voglia di bastonarmi, tanto lo farebbe  
 sopra di voi. No, no, dite prima in quel che consiste  
 l'imbasciata.

<sup>51</sup> Il termine "t'incresca" sta per "ti dia fastidio, noia, ti procuri dispiacere o disturbo". Cfr. ETIMO.

<sup>52</sup> Normalizzo l'originale «segrete».

<sup>53</sup> Correggo l'originale «no».

LEONORA Eccoti levato ogni dubbio. Dirai a don Rodrigo per parte di Teresa mia sorella che ella desidera che resti pienamente adempito quel tanto che si contiene in questa carta.

BROGLIO Ma se la carta contenesse che fossero rotte le braccia all'apportatore, ho a far io da porta lettere? Vo' prima veder la lettera.

LEONORA Oh, questo no. Puoi ben credere a me che non è carta tale che ti possa importar lo scoprirla.

BROGLIO Non sarà di quelle che contano: dunque che... che non è... gli è l'asso di bastoni!<sup>54</sup>

LEONORA O via, Broglio, risolvi a compiacermi e non far più il matto.

BROGLIO Il matto, eh? Una gran carta a chi la sa far girare, entra per tutto, conta per tutto e non può esser presa<sup>55</sup> da nessuno. Basta, sia che carta si vole, date qua: voglio servirvi. Oh carta, oh carta: m'aiuti il Cielo, che non ci sia il diavolo o che non abbia dato in un trentuno.<sup>56</sup> Ora vado.

LEONORA Dove?

BROGLIO A portar la lettera a don Rodrigo.

LEONORA E che gli dirai?

BROGLIO Che questa è una carta, che gliela manda la Teresa, che veda che carta ella è, e che risponda, se no pagherà un sessanta.<sup>57</sup>

LEONORA Bene, ma sii pronto.

BROGLIO Siete tanto impronta<sup>58</sup> voi.

LEONORA Ti dirò: l'ora è già tarda e molto importa che la lettera sia ben ricapitata avanti la mezzanotte.

BROGLIO Basta che il porta lettere non capiti male innanzi a mezzo giorno.

LEONORA Resto dunque sicura, fermando ogni mia speranza nella tua fede.

BROGLIO Spero ben io pochissimo nella carità di don Rodrigo. *«Entrano.»*

#### SCENA QUATTORDICESIMA<sup>59</sup>

RE, REGINA, don Rodrigo

RE (Se la Regina per gelosia non mentisce, tu che risolvi, oh mio cuore? Disamare in un tratto l'adorata bellezza è gran pena: amar beltà priva di senno è peggior che morte. Che vale il Cielo

<sup>54</sup> Nuovo richiamo al gioco delle carte.

<sup>55</sup> Correggo l'originale «preso».

<sup>56</sup> «Dare in un trentuno» sta per «cadere in alcun sinistro», dal gioco delle carte chiamato «il trentuno» «nel quale si tiene per infortunato caso che altri, quando si ha buon punto in mano, mostri nelle sue carte il numero trentuno, che annulla esso buon punto». Cfr. *Dizionario della lingua italiana*, 7 volumi, Padova, Tipografia della Minerva, 1827-1830, *ad vocem*.

<sup>57</sup> L'espressione «pagare un sessanta» qui sta per «incappare in una penalità». In particolare, nel gioco di carte chiamato «delle minchiate» (detto anche tarocchi o germini), il termine «sessanta» (o resto) indica il numero di punti che si assegnano in più a ciascun avversario qualora il giocatore di turno, avendo in mano il seme messo in gioco, non risponda a seme col seme ma utilizzi i tarocchi, anche dette «carte d'onore» (ossia carte di valore, insieme al Re e al Matto). Cfr. [L. Lippi], *Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli con le note di Puccio Lamoni* [= Paolo Minucci], Firenze, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, N. Taglini, 1688, Catare VIII; e L. Bernardi, *Regole generali del ginoco delle minchiate*, Firenze, Stamperia Vanni e Tofani, per V. Landi, 1790.

<sup>58</sup> Il termine «impronta» sta per «importuno, noioso, insistente». Cfr. CRUSCA.

<sup>59</sup> Correggo l'originale «Decimaquinta» in luogo di «Decimaquarta» (i.e. quattordicesima).

senza spirito che l'informi, senza intelligenza che lo governi e che l'abbellisca? Il fiammeggiar dei suoi lumi, l'armonia delle sue sfere, lo splendor tremolante dei suoi zaffiri vien dall'anima che con bell'ordine gli dà moto. Amerò io la sola beltà di Teresa ed in me si rinnoveranno gli esempi dell'infelice Pigmaleone che d'un avorio nobilmente effigiato divenne amante?<sup>60</sup> Se ciò fia vero, stelle, fatemi prima morire.)

REGINA *«Al Re.»* Vostr'altezza parmi assai divertito,<sup>61</sup> che forse non è qui col pensiero?

RE M'affligge la sciocchezza di Teresa.

REGINA Mio sposo, non vi lasciate tiranneggiare, né vogliate ridonare ad altri quel cuore ch'essendo a me dovuto giustamente non è più vostro.

RE Mia signora, dichiaratevi meglio perché v'intenda.

REGINA Parmi che Teresa vi sia più cara che non conviene.

RE Chi tiene avvezze le pupille al sole del vostro regal sembiante, quale avrà stima d'un piccolo vapore, che allora brevemente fiammeggia, quando lo stesso sole il solleva e l'accende con la vicinanza della sua luce?

REGINA Perché tanto rammaricarvi della sua sventura?

RE Dolor generoso d'animo regio è<sup>62</sup> effetto più di pietà che d'amore.

REGINA Siasi come voi dite: non devo io voler più oltre di quel che vuole il mio consorte ed il mio re. (Il Re ama, lo vedo apertamente, perciò, prudenza, non mi lasciare, ed al male si rimedi consentendolo senza segno di alcun sospetto. Ami a sua posta Teresa, la vezzeggi e le favelli quanto gli piace, che, forse trovandola priva d'intendimento, egli, come saggio, di più seguirla si rimarrà. Pazienza, oh gelosia crudele, non ti dolere ch'io non mi doglia, che, se bene ancora i grandi sentono le passioni comuni, è forza però che io come regina copra e dissimuli<sup>63</sup> quel male che come a donna privata mortalmente m'offende.) Viene vostr'altezza?

RE Ogni mio desiderio nel servirvi ha principio e fine.

*«La Regina entra e il Re la segue lentamente, ma non entra.»*

### SCENA QUINDICESIMA

BROGLIO, DON RODRIGO, RE

BROGLIO *«A parte a Rodrigo.»* Finalmente v'ho pur trovato. O via, aprite il borsellino, stringete la mano e preparate la mancia che ho un buon negozio da dirvi.

RODRIGO *«A parte a Broglio.»* Conviemmi seguire il Re.

BROGLIO Eccoci alle solite scuse. Dice donna Teresa che vorrebbe in tutte le maniere che restasse pieno ed empito, ma non so se voi o lei, che non me ne raccordo benissimo. Sentirete meglio da que-

---

<sup>60</sup> Il verso «infelice Pigmaleone che d'un avorio nobilmente effigiato divenne amante» fa riferimento al mito di Pigmaleone, re di Cipro, che si innamorò di una scultura d'avorio della dea Afrodite da lui stesso creata. Il suo amore fu talmente forte e vero che la dea decise di trasformare l'effigie in una fanciulla in carne e ossa che Pigmaleone prese in moglie e dalla quale ebbe una figlia chiamata Paso. Cfr. TRECCANI.

<sup>61</sup> Il termine «divertito» sta per «lontano, distratto». Cfr. CRUSCA.

<sup>62</sup> Correggo l'originale «&».

<sup>63</sup> Correggo l'originale «dissimolare».

- sto biglietto: pigliate e leggete, e soprattutto il negozio della mezzanotte è di molta importanza. *«Gli dà il biglietto di Teresa.»*
- RE *«Vedendo la consegna del biglietto.»* (Broglione diede una carta a don Rodrigo, che sarà mai? Per soddisfare all'amoroso sospetto, convienmi tornare indietro.)
- RODRIGO (Mi scrive Teresa un biglietto. Non voglio aprirlo prima che il Re lo veda, che tanto mi consiglia l'obbligo della fede che gli devo come vassallo.)
- RE Don Rodrigo, da chi vien quella lettera? Chi la manda? E tu, da chi ricevesti quel foglio?
- BROGLIONE A me?
- RE A te! Donde avesti quel biglietto?
- BROGLIONE Signor sì, l'ho ricevuto da chi me l'ha dato e l'ho consegnato al signor don... don... Basta! Non occorr'altro: è negozio finito. L'ho avuto da chi me l'aveva a dare e l'ho dato a chi lo doveva ricevere.
- RE Don Rodrigo, mi rassembri molto turbato. Il silenzio mi dà cagione di sospettare, ed il pallor del volto non è piccolo contrassegno d'anima delinquente.
- RODRIGO Argomento di generosa azione, non già di colpa, fu sempre mai la pallidezza del volto. Avvenga che il sangue sen corre al cuore solamente per sovvenirlo, allora che indebolito chiede soccorso, e col vigore che ne riceve opra egli con maggior posanza che per sé stesso non oprerebbe.
- RE Rispondi alla mia domanda.
- RODRIGO Obbedisco: questa è una lettera di Teresa. Prendete. *«Gli porge la lettera.»*
- BROGLIONE Ora l'intendo: il protomedico della concupiscibile del Re, al vedere è don Intrigo, e don Imbroglione senza provvisione è l'infermiere. Pur pure, se la mia carica finisse nell'ospedale, non sarebbe poco.
- RE *«A Broglione.»* Parti!
- BROGLIONE Sparisco.

#### SCENA SEDICESIMA

RE, DON RODRIGO

- RE Infine Teresa ti corrisponde.
- RODRIGO Vostr'altezza giustamente lo può dire avendo già penetrato il contenuto di quel biglietto.
- RE Il biglietto per appunto dice così: "Don Rodrigo, nel fatal momento che vi videro gli occhi miei, il mio cuore fu violentato ad amarvi. V'adorerò finch'io viva, senz'altra mercede che dell'amore di cui mi pregio. Se, trascorsa la metà della notte, verrete al giardino, sentirete dalla mia bocca qualmente<sup>64</sup> una nobile donzella ha giurato su l'altare della propria fede di voler vivere e morire solamente per voi. Appressatevi ad una delle finestre che là v'attendo. Chi scrive è sciocca." Per mia fé, che non vidi giamai altra lettera, né più concettosa né più gentile.
- RODRIGO *«Sottovoce.»* Che io consacri al compiacimento del Re la fiamma del mio petto con ricoprirla, con ammorzarla. Amore gli è gran tormento...
- RE Che ragioni don Rodrigo?

<sup>64</sup> L'avverbio «qualmente» sta per «come, in qual modo». Cfr. CRUSCA.



- RODRIGO ... ma che Teresa mi adori, che mi sollevi al cielo d'inaspettati contenti con invitarmi al giardino, e che io debba esserle ingrato con disprezzarla, dite, oh Cieli: chi sofferse giamai pene così crudeli?.
- RE (Tropo giustamente io m'avanzo nei miei sospetti.) Questi ardenti sospiri, il tuo volto pallido e timoroso, ben mi avvisano che, negl'interessi dell'amor mio, la fermezza della tua fede già indebolita può vacillare e cadere.
- RODRIGO Che un'anima piena di tenerissimo amore non deva alterarsi nel sentire così pietoso biglietto, questo non è possibile. Io medesimo il confesso, che sollevandosi un lieve ed improvviso vapore fino alla ragione delle tempeste, vi si fermò, ragunando orrendissime nubi gravidie di procelle. Mio Re, permettete pure che tuoni: sì, mio signore, attendete che la tempesta si sfoghi; date campo che si rassereni il cielo del mio sembiante che vi rassembra turbato, e voi vedrete il sole della mia fedeltà mostrarsi tutto adorno di purissima luce, ad onta di qualunque dolore.
- RE Nobilmente vai scorrendo, e perché più chiaro apparisca quanto io sia per fidarmi del tuo generoso cuore, voglio che tu prenda l'occasione di favellare a Teresa, ed io stesso sarò presente.
- RODRIGO (Maggior cordoglio!)
- RE Ed in premio della tua lealtà ti prometto...
- RODRIGO Che potrà mai darmi vostra altezza che degnamente mi paghi?
- RE ... ti prometto la stessa Teresa, mentre però sia sciocca. Che rispondi?
- RODRIGO Chi nasce per obbedire sol tacendo opra qual deve.
- RE N'andremo insieme a parlarle, ed amendue saremo giudici dell'intendimento ch'ella possiede. Tu, prega il Cielo che sia veramente priva di ingegno, se brami ch'io te la lasci.
- RODRIGO (Amore, dammi sofferenza o la morte.)

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

*Giardino con finestre e notte.*

RE, DON RODRIGO

- RE (Sembra pur tardo il volar dell'ore ad un amante che le misura col desiderio del promesso bene.)
- RODRIGO Dunque siete ben risoluto?
- RE Risolutissimo. Ma tu perché lentamente mi segui?
- RODRIGO Signore, non ha dubbio che il favore della vostra regal confidenza trapassa l'altezza del cielo istesso al quale mi sollevate; ma che io possa corrispondere quanto che devo, chi v'assicura? Teresa m'è più cara che la vita medesima, ed il comandarmi che con lingua piena di focoso amore venga a parlarle, è lo stesso che por vicina l'esca alle fiamme. Mi protesto alla presenza di quante stelle ardono in questo punto nel cielo che, obbligandomi a ragionar con Teresa, mi sforza, e con tutto il regio potere, che vi tradisca. Poiché, ascoltando voi le tenere espressioni dell'anima innamorata, crederete forse ch'io finga per lusingarla, ed io, che sinceramente l'adoro, palesando con amorosa bocca gli affetti purissimi del mio cuore, le parlerò da dovero.

- RE Rodrigo, considero quanto conviensi la vicinanza del periglio al quale per mio conto vieni ad esporti, ma so non meno che tu qual cavaliere nobile e generoso, col sottoporre l'amor della dama al compiacimento del re, nella sofferenza d'un breve tormento renderai d'infinito valore il pregio della tua fede. Per scoprire in lei la qualità dell'intendimento niuna occasione è migliore, già ch'ella stessa t'invita questa notte al giardino. Disgombra per tanto ogni timore di alcun sinistro, che, quando il soverchio amore ti sproni, la mia presenza ti sarà freno. Infine tu le devi parlare, ed io senza esser veduto voglio certificarmi se veramente Teresa è sciocca.
- RODRIGO (Voglia almeno il pietoso Cielo ch'ella lo sia, se in tal guisa mi sarà concesso di amarla. Che tormento, che pena.)
- RE *«Indicando le finestre citate nella lettera.»* Queste son le finestre, ma la vezzosa non giunse ancora. Dilunghiamoci qualche passo, per torre ad altri la cagione d'ogni sospetto. *«Entrano.»*

### SCENA SECONDA

LEONORA e TERESA *alla finestra «sul giardino».*

- LEONORA Lasciane il pensiero a me, e tu non devi far altro che ascoltare e tacere.
- TERESA Digli che il Re mi vol bene, ma che io non l'amerei ancorché lo vedessi morire.
- LEONORA Taci in buon ora, che io disporrò le cose in maniera che ne sarai sodisfatta, e don Rodrigo ti vorrà bene.
- TERESA Non vorrei che mi stimasse né sciocca né senza ingegno.
- LEONORA Se tu non parli, non lo potrà ne men sospettare.
- TERESA Basta che fin qui non lo sappia, già che la Regina poco dianzi lo diceva, ed io tacendo pareva che lo confermassi.
- LEONORA Non dubitar di questo: farò credergli che il tuo silenzio fu contrassegno di tolleranza. Quietati una volta.

### SCENA TERZA

RE, DON RODRIGO, LEONORA e TERESA *«nascoste»*

- RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Parmi di sentir gente: appressati, don Rodrigo, ed io resterò non lontano. *«Si nasconde alla vista della finestra, e da lì non riesce più a sentire.»*
- RODRIGO (I comandi del suo signore devono eseguirsi quantunque costin la vita.)
- LEONORA Chi siete?
- RODRIGO Un vivo ed un morto.
- LEONORA Don Rodrigo, molto vi son tenuta se quel che dite il parlate come cavaliere, non come amante. Ben fatto dunque che nell'istesso tempo vivo e morto vi palesiate; ed io non meno tal vi desidero, piacendomi di trovare in voi vivo il cuore per me sola, che tenerissimamente vi adoro, e morta l'anima all'affetto di qualunque altra, che amandovi, potesse affliggermi con il tormento di gelosia.
- RODRIGO (Oh, me infelice! Oh, mal fondata speranza su la base della sciocchezza!)
- RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Che ti par di Teresa?
- RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* Appena posso giudicar della qualità della voce,

non che dei meriti dell'ingegno.

RE Tu favelli troppo sommessamente.

RODRIGO Tanto si conviene alla sicurtà della dama.

LEONORA *«A Rodrigo.»* Se l'avervi chiamato ad un'ora tanto intempestiva dentro al giardino mi fa colpevole di soverchio ardire, la vostra istessa bellezza vi farà le mie scuse. Amore, consigliere del biglietto che riceveste, mi prestò la penna perché scrivessi. Né vorrei che, per averlo ruvidamente composto, voi mi dovesti amar poco, giudicandomi priva affatto d'intendimento: che in tal caso acerbamente soffrirei che fosse mal conosciuta la più nobile avvedutezza d'una femmina innamorata; poiché il mostrare di saper poco è singolar virtù d'animo nobile quando giusta cagione par che il richieda. Ed invero il veder livorosa la Regina, non meno che troppo acceso il Re della mia poca bellezza, mi necessita ad esser sciocca col fingerlo almeno: che in tal guisa, scemando sempre più il sospetto della Regina, ed io togliendo allo stesso Re l'occasione di amarmi, farò conoscere con prova più generosa all'adorato don Rodrigo la costanza della mia fede.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Hai favellato a bastanza?

RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* A bastanza son certificato della sciocchezza di questa dama.

RE Com'a dire?

RODRIGO È sciocca, sciocchissima.

RE Voglio appressarmi.

RODRIGO Signore, statene a quel ch'io dico.

RE Vo' sentir da me stesso.

RODRIGO Il rispetto dovuto alla vostra grandezza mi terrà sospesa la lingua.

RE Torno a dire che voglio appressarmi.

RODRIGO Dirà Teresa che io abbia male adempito quel che devo alla segretezza.

RE Ascolterò senza farmi sentire. *«Si appressa non visto alla finestra.»*

RODRIGO (È inevitabile la mia sciagura.)

LEONORA Don Rodrigo, così lungo silenzio v'accusa di poco amore.

RODRIGO *«Verso la finestra.»* La maestà del vostro sembiante mi sospende l'ardire del favellare.

LEONORA Lingua che tace palesa evidentemente l'indifferenza del cuore.

RODRIGO E che posso dirvi?

LEONORA Tacendo direte poco.

RODRIGO La vostra bellezza, essendo cosa celeste, intenderà non meno il muto favellar del pensiero che v'offerisce i miei voti.

LEONORA Ed io saprò ricevergli con altro aggradimento che a quei del Re.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Rodrigo, Teresa è sciocca, eh?

RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* A me par che sia, e tal vorrei che sembrasse all'altezza vostra perché lasciasse di amarla.

RE E pure è vero che lo splendor del suo volto cede alla luce del suo fecondo intelletto.

RODRIGO Io non vedo se non tenebre spaventose che confondono l'oscurità della notte con l'orrore dei miei tormenti.

RE Hai ben ragione e del seguito già mi dispiace.

RODRIGO Se vi duole del mio periglio, partitevi almeno per consolarmi.

RE Non devo lasciarti solo.

RODRIGO Non può dirsi mai solo chi rimane accompagnato dal suo dolore.

RE No, no, già che cominciasti, segui pure l'impresa, né sperare che

io mi parta senza di te; perché quantunque ella ragionando m'offenda, ad ogni modo molto più consola con la dolcezza di sue parole, di quello che trafigge con il rigore dei suoi disdegni.

LEONORA Don Rodrigo, non v'è che dire, voi mi sembrate sospeso.

RODRIGO *«Verso la finestra.»* Devo con ragione star pensieroso, inoltrandomi in un amore cotanto grande.

TERESA *«Dentro, sottovoce a Leonora.»* Che dic'egli di grande e non grande? A me piace tale quale gl'è.

LEONORA *«A Teresa sottovoce.»* Taci, bestia, e non m'interrompere.

RODRIGO *«Verso la finestra, avendo udito Teresa.»* Mia signora, voi non siete sola.

LEONORA *«A Rodrigo.»* Una mia damigella venne qui meco ed io le confido tutto il mio cuore.

RODRIGO Forse sarà degna d'ogni maggior segreto.

LEONORA Torno a dirvi che io vi scorgo molto gelato.

RODRIGO Può ben essere che il mio povero cuore mi geli in bocca, se m'arde in petto.

TERESA *«A Leonora, ma a voce alta.»* Poverino, s'egli è gelato vo' riscaldarlo con una delle mie mani.

RODRIGO *«Verso la finestra.»* Anco voi vi burlate di me?

TERESA *«A Rodrigo, porgendogli la mano, non vista in volto.»* Io non vi burlo: eccola qui, vedetela che a dispetto dell'ombre si scorge assai più bianca ch'una palla di neve.

RODRIGO Siete molto gentile.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Rodrigo, chiedi pur la mano a Teresa ed io m'avanzerò per baciarla.

RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* Oh, Dio, signore, non vi movete un sol passo se non volete scoprirvi. (Che gran martire.)

TERESA *«A Rodrigo.»* Non la prendete? Io dunque mi rimango con essa.

RODRIGO *«Verso la finestra.»* Già che tanto vi aggrada di sapere qual sia la dubbiezza dei miei pensieri, vo' sodisfarvi. Pensavo che voi al sicuro aspettavate lo stesso Re, se veniste ben provveduta d'una serva, per trattenimento del servidore.

LEONORA Questo è un piccolo contrassegno di gelosia, l'ho pur caro.

RODRIGO No, mia signora, che non sono geloso.

LEONORA Che, forse non amate Teresa?

RODRIGO Più che la mia vita istessa.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* E là, Rodrigo, guarda ciò che dicevi.

RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* Signore, fu trascorso della mia lingua, che troppo frettolosa diede risposta, ed il soverchio affetto per colpa d'una soave dimenticanza fu violatore della ragione, ma la volontà non v'offese.

RE Usa maggiore avvertenza per l'avvenire, che di presente son sodisfatto.

LEONORA Ditemi, don Rodrigo, amerete per sempre chi più v'adora?

RODRIGO *«Verso la finestra.»* Fino alla morte.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Inavvertito, che rispondi?

RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* Quietatevi, o mio signore, che ben tosto saprò morire per non tradirvi.

LEONORA Bramerete d'unirvi a Teresa col dolcissimo nodo degli sponsali?

RODRIGO *«Verso la finestra.»* È facil cosa che questo segua.

LEONORA “È facil cosa che questo segua?” Gentil risposta.

RODRIGO Non vi dolete, oh Teresa, né m'incolpate che tutta ardore sarebbe uscita la risposta dai labbri miei, ma la riverenza ch'io devo al Re fa parlarmi men ch'io vorrei.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Rodrigo, avverti bene, non mi scoprire.

RODRIGO Siete voi destinata al servizio della Regina e perciò il consentimento dei vostri sospirati sponsali sta riposto nella regal volontà, la quale potrebbe forse riputarmi immeritevole dell'onore che voi m'offrite.

LEONORA Concediamo che il Re consenta: come ne sareste lieto?

RODRIGO Anteporrei le vostre alle nozze di qualunque altra dama ancorché avvezza a portar sul crine la corona regale.

LEONORA Amereste eternamente a Teresa?

RODRIGO Vorrei chiudermi nel cuore nome cotanto amato...

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Che vorrai dire?

RODRIGO ... per doverlo rendere al cielo, negli estremi accenti della mia bocca...

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Dove trascorri?

RODRIGO ... ed in tal guisa, spirando nel proferirlo, potrei vantarmi d'aver terminato assai dolcemente gli ultimi periodi della mia vita.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* E così corrispondi alla confidenza del tuo signore?

RODRIGO *«Sottovoce al Re.»* Figurandomi che voi mi concediate Teresa, pensavo di non offendervi con amarla.

RE *«Sottovoce a Rodrigo.»* Basta, m'avvedo che tu non puoi contenerti. Fingerò d'improvviso d'esser giunto al giardino; tu, parti tosto, ch'io vengo.

RODRIGO (Amore, toglimi la vita o soccorri la mia costanza.) *«Fingendo di vedere arrivare qualcuno.»* Signora, vien gente, vo' ritirarmi.

RE *«Uscendo allo scoperto.»* Chi va là?

RODRIGO Chi sei?

RE Sono il Re.

RODRIGO Ed io don Rodrigo, che, chiamato dentro al giardino dal mormorar soave dei venticelli, mi tratteneva a ragionar con Teresa.

RE Procura di non venirci altra volta, se ti è caro di compiacermi, e parti.

RODRIGO Obbedisco. *«Entra.»*

LEONORA *«Sottovoce a Teresa.»* Parte don Rodrigo e resta il Re: io mi ritiro. Tu parla adesso e fingi d'esser la medesima che poco dianzi qui favellava. *«Si scambiano di posto.»*

#### SCENA QUARTA

RE, TERESA, Leonora

RE Bellissima Teresa, eccovi il re d'Aragona, che, disceso dalla sublimità del soglio per amarvi, v'offerisce tutto il suo cuore in pagamento d'una piccola parte del vostro affetto.

TERESA Che pulitissima e vaga tela era poco dianzi il turchino color del cielo, se ad un tratto non si macchiava.

RE Io non credo che accidente alcuno possa adombrare, non che far men bella la sua chiarezza.

TERESA Come a dire, queste nubi non sono macchie?

RE (Che crudeltà troppo acerba: ora che parla meco si finge scema.) Teresa, diasi bando alle burle che già m'è noto che siete saggia.

TERESA Io non intendo in maniera alcuna burlar con voi, anzi, a parlarvi interamente da vero, vi dico che io voglio tutto il mio bene a don Rodrigo.

RE Che vi disse poco dianzi don Rodrigo?

TERESA (Per tormi alle richieste importune del Re fingerò una menzo-

gna.) M'ha detto che avverta a non volervi punto di bene, perché io sono innocente e non saprei guardarmi dallo sdegno della regina.

RE Dunque Rodrigo mi tradisce e mi vende?

TERESA Questo non importa, perché io non vi voglio comprare.

RE Le perfidie<sup>65</sup> dei traditori non vivono sempre ascose: la verità ben tosto vien tutta luce a manifestarle. Giuro su la grandezza di mia corona che punirò tanto eccesso.

TERESA Di grazia, non gli fate male, perché nell'offender don Rodrigo offendereste Teresa ancora. (Povera me, già son quasi pentita d'aver detta questa bugia.)

### SCENA QUINTA

BROGLIO, DON GIOVANNI, RE, TERESA, LEONORA

*«Broglia e Giovanni giungono nel giardino e discorrono non uditi.»*

BROGLIO Oh, voi siete pur grosso di legname, io v'ho detto che il Re finirtileggia con Teresa, e Teresa amarilleggia<sup>66</sup> seco, che vuol dire che il Re l'ama e lei gli corrisponde e gli scrive. Ne volete voi più?

GIOVANNI Il Re proprio?

BROGLIO Propriissimo.

GIOVANNI Il re d'Aragona?

BROGLIO E quindici! Il re della Magona,<sup>67</sup> signor sì: il marito della regina.

GIOVANNI Dunque secondo il riscontro che tu mi dà converrebbe che la dama del giardino sia Leonora e non Teresa.

BROGLIO Io non so se il giardino abbia riscontro con Leonora o con Teresa, so bene che, se fossi in voi, Leonora non mi dispiacerebbe, che poi... poi se non è bella è manierosa, e non è cattiva ciarpa.<sup>68</sup>

GIOVANNI Se le manca beltà, dono assai fuggitivo, le soprabbona l'ingegno non mai soggetto a vicende.

BROGLIO In quanto a cervello, n'ha poco manco d'un bue. Vostra signoria perciò se ne può contentare.

GIOVANNI Se la fortuna facesse vedermela ad una delle finestre, sarà mia cura di lusingarla, fin tanto che la conduca a favellarmi più chiaro.

BROGLIO Aspettate che non sia nugolo<sup>69</sup> e vi sarà fatta la grazia. *«Vede il Re da lontano.»* Ma, fermatevi, che veggo un uomo grande... grande... smisurato!

GIOVANNI Sei pur poltrone: non temere, ch'è un uomo come gli altri.

RE *«A voce alta verso il punto in cui si trovano Giovanni e Broglia.»* E là, avvertite che qui sta il Re.

BROGLIO *«Sottovoce a Giovanni (rimangono in disparte).»* Che vi diss'io? E voi cocciavi<sup>70</sup> che non era grande. Oh, trovatemi un maggiore in tutto questo paese.

<sup>65</sup> Correggo l'originale «perfide».

<sup>66</sup> Non sono riuscito a comprendere l'origine delle due espressioni «finirtileggiare» e «amarilleggiare».

<sup>67</sup> «Magona» è un luogo generico florido e ricco d'abbondanza. Cfr. CRUSCA.

<sup>68</sup> Il termine «ciarpa» sta per «abito di poco pregio». Cfr. CRUSCA.

<sup>69</sup> Il termine «nugolo» sta per «nuvoloso». Cfr. CRUSCA.

RE *«Verso la finestra.»* Teresa, col trattarmi come tu fai, vieni ad offendere indegnamente la nobiltà del tuo sangue.

GIOVANNI *«Sottovoce a Broglio.»* Teresa è quella che parla al Re.

TERESA *«Al Re.»* Signore, insegnatemi come devo parlare.

GIOVANNI *«Sottovoce a Broglio.»* Senti che semplice libertà di scusarsi. Ben mi disse Leonora che Teresa, per non oltraggiar la regina, si finge scema.

BROGLIO *«Sottovoce a Giovanni.»* Che gusto, o che vuol essere, se poi da verissimo si troverà sciocca.

GIOVANNI Trattenghiamoci tanto che il Re si parta, e vedrai con quanta leggiadria parlerà meco fra due momenti.

RE *«A Teresa.»* Il regal favore non si paga coi disprezzi.

TERESA Don Ferdinando, mio padre, mi disse che io veniva a servir di dama, non il Re, ma bensì la Regina.

RE La crudeltà dei tuoi modi vince l'amorosa mia sofferenza: voglio lasciarti. *«Entra.»*

TERESA Parta l'altezza vostra quando vuole.

BROGLIO *«Sottovoce a Giovanni.»* Signor don Giovanni, il Re è ito. Guardate adesso se potete pigliar la dama: date forte! Che se cascasse non sarebbe cattiva presa.

GIOVANNI *«Sottovoce a Broglio.»* M'accosterò, non dubitare.

LEONORA *«Sottovoce a Teresa.»* Parmi di sentir don Giovanni. Teresa, ritirati che l'ora è tarda.

TERESA *«Sottovoce a Leonora.»* Men vado quasi che dormendo. *«Entra.»*

### SCENA SESTA

DON GIOVANNI, LEONORA, BROGLIO

GIOVANNI *«Verso la finestra.»* Adorata Teresa, concedetemi ch'io m'appressi per inchinarvi, non per offendervi.

LEONORA *«Nascosta.»* Venite pure, amatissimo don Giovanni, che io mal volentieri sarei partita dopo aver sentito che voi giugneste.

GIOVANNI E chi vel disse?

LEONORA L'odor soave di questi fiori, rinvigorito dai respiri odorosissimi del vostro labbro.

GIOVANNI Se con alito vezzoso respirano dolcemente i fiori di questo giardino, palesano la secreta lor meraviglia poichè, dèsti dall'alba gentile che vi risplende nel volto, non san capire come possa vedersi ad un tempo istesso l'aurora in terra e la notte in cielo.

LEONORA Ben fatto, dunque, che dopo aver veduta Teresa vedano ancora comparir don Giovanni, acciò sempre fia vero che dietro all'alba precorritrice, venir deve lo stesso sole.

GIOVANNI Io devo sempre seguirvi per la sola ragione che il signore prece-  
da al servo. Ma, ritornando al particolare dei fiori, oh quai pe-  
nose dubbiezze mi cagionarono poco dianzi alcuni fiori dorati.

LEONORA Vi spiacque forse il medesimo contrasegno su le chiome di  
Leonora?

GIOVANNI Scorgevano gli occhi miei due numi ai quali si conveniva per  
vittima il mio cuore, e, non sapendo a chi<sup>71</sup> già l'avessi impegna-  
to, perciò temeva di non errare: che per altro stimerò sempre

<sup>70</sup> Il termine «cocciare» sta per insistere con testardaggine (da “cocciuto”, testardo). Cfr. CRUSCA (*vide* «coccia»).

<sup>71</sup> Correggo l'originale «cui».

- quanto si deve il merito di Leonora.
- LEONORA Mi sarà caro che voi l'amiate.
- GIOVANNI *«Sottovoce, a Broglio.»* Senti adesso quanto leggiadramente discorre.
- LEONORA Che mormorate don Giovanni?
- GIOVANNI Applaudivo<sup>72</sup> al vostro meraviglioso intendimento.
- LEONORA E pure mi conviene per le soverchie gelosie della regina fingermi sciocca.
- BROGLIO *«Sottovoce, a Giovanni.»* Bisogna bene che questa necessità di far la scimunita sia grandissima, perché infatti costei è un Seneca con la cuffia<sup>73</sup> pretto e sputato.<sup>74</sup>
- GIOVANNI Infine voi mi certificate d'esser donna Teresa, delle due sorelle la più vezzosa e la più gentile.
- LEONORA Infine io son una che voglio amarvi fino alla morte.
- GIOVANNI Il Re però stava poco dianzi ragionando amorosamente con voi.
- LEONORA Ne avete gelosia?
- GIOVANNI Conviensi alla grandezza dell'amor mio l'aver numeroso corteggio di mille gelosi pensieri.
- LEONORA Con più ragione a me si converrebbe d'esser gelosa, perché in voi si potrebbe dare mutazione di oggetto.
- GIOVANNI Mia signora, ben mostrerei di non aver sentimento, se ad un colpo così mortale non vi palesassi lo sdegno generoso già concepito nel cuore. Io capace di mutazione per altro oggetto? Quando la mia fede è tanto superiore alla ruota della fortuna, che dalla sua stabilità imparano maggior fermezza gli astri più nobili del firmamento. Vedrete prima senza orror di tenebre starsi nel cielo vestita di chiarissima luce la fosca notte.
- LEONORA Quell'ardore che per volontà generosa mi promettete immortale è facil cosa che fra l'onde volubili dell'incostante oblio nello spazio d'un solo giorno cada sommerso.
- GIOVANNI Frema a sua posta il mare dell'incostanza, e con assalti di minacciose spume tenti il naufragio della mia lealtà, che questa, qual veritiero scoglio rimanendosi sempre immobile, paleserà ben tosto di maggior vanto la sua forza.
- LEONORA Io vi concedo che dobbiate amar sempre, ma non sempre la stessa dama.
- GIOVANNI La vostra beltà sarà in eterno il nume della mia mente, l'idolo della mia lingua e il tempio nel quale arder deve con perpetuità meravigliosa il sacrificio del mio cuore.
- LEONORA S'usa<sup>75</sup> troppo spesso in oggi l'instabilità della fede.
- GIOVANNI La mia fede qual calamita amorosa si volgerà immutabilmente all'adorato raggio della sola stella che m'innamora.
- LEONORA Sentite, don Giovanni, queste tenere espressioni, queste soavi parole che dovrebbero consolarvi, per crudeltà del mio destino maggiormente m'affliggono e quasi che mi spiace di udirle.
- GIOVANNI Perché?
- LEONORA Perché son certa che voi, favellando meco, pensate intanto ad altra di me più bella.
- GIOVANNI E qual altra di voi più bella? Qual sembiante potrà vantarsi di

<sup>72</sup> Modernizzo l'originale «applaudiva».

<sup>73</sup> L'espressione «un Seneca con la cuffia» si riferisce all'astuzia di Teresa: un Seneca (Seneca Lucio Anneo 4 a.C.-65 d.C.), appunto, ma con sembianze di donna (la cuffia è un copricapo tipicamente femminile). Cfr. TRECCANI.

<sup>74</sup> L'espressione «pretto e sputato» sta per «tale e quale, stesso, somigliante». Cfr. CRUSCA.

<sup>75</sup> Modernizzo l'originale «usa».



- pareggiarvi? Eh, mia signora, voi discorrete sugl'impossibili.
- BROGLIO *«Avanzando.»* (Ora finisco io tutta questa musica.) *«Verso la finestra.»* Vostra signoria faccia grazia di dirmi, quella servetta così garbata e degnevole che regala diamanti, non verrebbe un poco alla finestra a trattenersi con la nostra dolce conversazione?<sup>76</sup>
- LEONORA *«A Broglio.»* Non può venire perché al presente non è qui.
- BROGLIO Assai ci disturba questa sua lontananza perché noi volevamo alquanto trattenerci a sbadigliar seco, godendo della sua semplicità. Se bene quando parla di don Rodrigo mi par semplice quanto una volpe.<sup>77</sup>
- LEONORA Don Giovanni, udite a questo proposito quanto vi dico, che molto importa. Già so che voi con don Rodrigo professate particolare amistà, però vi ricordo che dall'obbligo del tacere, con veruna persona è giamai dispensato il fedele amante. Fate dunque che in alcun tempo né don Rodrigo né il Re sappiano quai favori vi compartisce la vostra dama, ed avvertite che il Re si crede che il cavaliere da me gradito sia don Rodrigo, non don Giovanni.
- GIOVANNI Dunque sopra don Rodrigo cade fin'ora il sospetto del nostro Re?
- LEONORA Tanto è vero.
- GIOVANNI Mentre il mio silenzio non offenda l'amico, taceranno eternamente i miei labbri.
- LEONORA Fate che taccia non manco il servo.
- BROGLIO In quanto a me, assicuratevi che su la porta delle parole ci sarà posto tanto di chiavistello: ben è vero che, se qualche persona n'avesse la contrachiave, non ci posso far altro.
- LEONORA Don Giovanni, già il mormorar soave degli arboscelli scopre il venir dell'aurora messaggiera del giorno. Addio.
- GIOVANNI Addio, mia riverita signora.
- LEONORA Mi amate?
- GIOVANNI Più che non ama il foco la sublimità delle sfere.
- LEONORA Quanto durerà l'amor vostro?
- GIOVANNI Quanto durerà la mia vita.
- LEONORA E poi?
- GIOVANNI Sciorrà la sola morte le dolcissime catene che già strinsero la libertà del mio cuore. E voi come mi gradite?
- LEONORA Mi siete caro più che l'anima mia.
- GIOVANNI Quanto mi corrisponderete?
- LEONORA Fino agl'ultimi miei respiri.
- GIOVANNI E poi?
- LEONORA Per me la morte non fia che si vanti d'aver disciolto i miei soavi legami, perché, se vivendo vi amai, morta non meno vi adorerò, e l'anima innamorata non avrà stanza più felice che quella del vostro petto, tosto che sia partita dal mio.
- GIOVANNI Voi, sì come superate qualunque dama nella bellezza, così nell'intendimento superate voi stessa.
- LEONORA E nella grandezza dell'amore resterà superato il medesimo don Giovanni.
- GIOVANNI In questo non dirò mai d'aver perduto.

<sup>76</sup> Broglio si riferisce a Teresa, che nella scena I.4 si era spacciata per serva e gli aveva regalato un diamante.

<sup>77</sup> L'espressione «semplice quanto una volpe» è un ossimoro sarcastico, utilizzato da Broglio per indicare quanto la donna sia furba. Cfr. CRUSCA (*vide «volpe»*); ETIMO (*vide «semplice»*).

LEONORA Ed io dirò sempre d'aver perduto fino allo stesso cuore.  
 GIOVANNI Addio bella.  
 LEONORA Addio caro.  
 GIOVANNI Addio. *«Entrano.»*  
 LEONORA

### SCENA SETTIMA

*Sala regia e giorno.*  
 DON RODRIGO *solo*

RODRIGO Deh, non siate cotanto frettolosi, oh miei passi, e prima di inoltrarvi per i graditi, anzi, per gli odiosi alberghi di questa corte, lasciate che vi precorra il pensiero. Se nel recinto di queste mura m'invita la bella luce dell'adorato mio sole, perché mi si vieta il poter godere gli effetti dei suoi benèfici lampi? E se a me non lice di contemplare i suoi raggi, perché condannarmi a sentirne infruttuosamente l'ardore? Qui, se mi ravviva la speranza del bene, ad un tempo istesso viene a trafiggermi la sicurezza del male. Se dentro a queste pareti mi lusinga il genio d'amore, m'atterisce ben tosto la perfidia del mio nemico destino. Se la pietà di Teresa mi consola con le promesse, ad un tratto la crudeltà del Re mi crucia e mi sgomenta con le minacce. Chi mai sentì stravaganze più tormentose? Perché l'amoroso mio nume fa godermi il cielo dei suoi favori, la gelosa furia del mio coronato rivale fa provarmi l'inferno dei suoi disdegni. Perché son corrisposto sono infelice, ed in mezzo ai tesori dell'amorose prosperità, mi veggio povero d'ogni contento. Ah, che per me questa reggia<sup>78</sup> è divenuta un caos indistinto di portenti e confusioni.

### SCENA OTTAVA

REGINA, DON RODRIGO

REGINA Don Rodrigo, voi mi sembrate pallido e sospiroso.  
 RODRIGO Il volto mal colorito rende non dubbia testimonianza dell'anima mezzo esangue.  
 REGINA A voi che siete di gentil temperamento forse nuoce l'aria notturna che talvolta prender solete con il Re mio marito. So che nella passata notte gli teneste fedelissima compagnia: *«Rodrigo dà segno di turbamento.»* non v'alterate, che io non lo dico perché voglia torvi dal secondare, come pur fate, la volontà del vostro e mio signore. M'è noto che il Re considera favorevolmente le sembianze di Teresa e per conseguenza sentir dovrei qualche lieve percossa di gelosia. Ma per altra parte son certa che egli, come prudente, non impegnerà l'affetto in cotal persona, in cui la scempiaggine non è minore della beltade.  
 RODRIGO (Ancor che la mia dama sia per cagione d'invidia dalla Regina oltraggiata, non lo devo io sopportare. Sieguane ciò che vuole.) Mia signora, altamente vive ingannata l'altezza vostra, se dalle semplici maniere che tien Teresa nel favellare prende argomento di sua sciocchezza; poiché possiede ben ella spirito ed avvedimento qual si conviene a nobil dama, ma forse molto le im-

---

<sup>78</sup> Normalizzo l'originale «regia».

porta il fingere così fatta semplicità.  
 REGINA Ed a qual fine tal finzione?  
 RODRIGO (È forza che finga ancor'io per non discoprire i segreti del mio signore.) Ella da burla si dimostra sciocca perché io da vero fedelmente l'adoro; anzi, altrettanto ingrata quanto vezzosa, paga in tal guisa i meriti della mia fede acciò volontariamente io desista di amarla, che in altro modo sempre resterebbe incolpata della troppa crudeltà che fa provarmi fuor di ragione.  
 REGINA Don Rodrigo, voi m'ingannate.  
 RODRIGO Quanto dico è verissimo.  
 REGINA Sentite dunque quel tanto che ne ricavo.  
 RODRIGO Dica l'altezza vostra.  
 REGINA Teresa al sicuro corrisponde all'affetto di mio marito, mentre si palesa noncurante del vostro. Nutre, la mal saggia, speranze più sublimi nel cuore, se aspira a maggiore altezza mostrandosi schiva dell'ossequio d'un cavaliere che la desidera per sua sposa. E perché teme d'ingelosire il Re, perciò con avvedimento scaltro vi rende dispregi per servitù, odio per amore. Intanto si finge sciocca per ingannar non meno la mia vigilante accortezza.  
 RODRIGO Voi discorrete in mio favore.  
 REGINA Così è. (Costui sempre vicino ai fianchi del mio consorte non può giovarmi. Procurerò slontanarlo.) *«Vede giungere il Re.»* Don Rodrigo, qua viene il Re.  
 RODRIGO Partirò tosto ch'ei giunge.

### SCENA NONA

RE, DON RODRIGO, Regina

RE *«Vedendo Rodrigo con la Regina.»* (Don Rodrigo favella con la regina, temo non le discopra l'affetto mio per Teresa; tanto più che, amandola egli teneramente, mal volentieri dovrà soffrire la rivalità del mio cuore.) *«A Rodrigo.»* Voi partite?  
 RODRIGO (Il Re mi guarda molto cruccioso.) Signore rimarrò, se così comandate.  
 RE Partite pure, che non lontano v'aspetta don Giovanni vostro amico.  
 RODRIGO Obbedisco. *«Entra.»*

### SCENA DECIMA

REGINA, RE

REGINA Parmi che l'altezza vostra sia molto confuso: forse ha sentito quel tanto che don Rodrigo mi ragionava?  
 RE Che vi disse don Rodrigo?  
 REGINA (Dirò ch'egli m'ha detto che il Re ama Teresa così forse lo confesserà da sé stesso.) Mi disse alcune cose appartenenti a Teresa.  
 RE Come compatisce la di lei sciocchezza?  
 REGINA Sciocca per l'appunto. Egli molto bene m'avvisò come Teresa per mio solo rispetto finge di non intendere, anzi, che pregiansi di spiritosa, si mostra scema per sottrarsi ai colpi della mia gelosia.  
 RE (Dunque i miei sospetti non son vani: ah, perfido don Rodrigo!)

Mia signora, vostr'altezza chiaramente avrà conosciuto l'artificio del cavaliere, ed io ben vedo con quale industria egli procuri di sottrarsi al castigo che merita l'ardir suo, vagheggiando senza vostra licenza una dama di questa corte. Anzi, che la stessa Teresa, conosciuto l'errore mentre pur essa gli corrisponde, per mostrarsi innocente ha preso a finger d'esser sciocca.

REGINA Ed io dirò che veramente è sciocchissima, mentre le soffre il cuore di contentarsi che ciascheduno la creda tale.

RE Questo a me non importa purché non vi resti alcun dubbio della mia fede.

REGINA Il mio soverchio amore anco a mio dispetto m'insegna a temere più che non vorrei.

RE E di che temete?

REGINA Ch'altra bellezza non mi contenda il possesso del vostro cuore.

RE Voi ne possedete la miglior parte.

REGINA Per questo sono infelice: poichè, nol possedendo interamente, mi convien temere che altra dama meco non sel divida togliendomi quella parte che vi rimane.

RE E qual bellezza potrà mai tanto?

REGINA La beltà di Teresa, che nella corte di Saragozza è fatta l'idolo d'ogni pensiero.

RE A chi vive nelle bassezze ne può tropp'alto levar lo sguardo, sembrando talora di gran pregio le più piccole stelle, ma il Re, che siede sopra l'eminenza del trono, ben ravvisa quanta e quale sia la chiarezza di tutte l'altre che son maggiori.

REGINA Il Re, ch'è il sole del nostro cielo, compartendo agli astri largamente il favore della sua luce, può raggrandirgli e nobilitargli quanto che vuole.

RE È nume il Re, a cui più si conviene l'esser adorato che l'adorare.

REGINA Io, come a nume di quest'anima innamorata, riverentemente vi adoro.

RE Io vi contemplo come a nobilissima stella che dal sole non prenda lume, ma più tosto il faccia luminoso e splendente col tremolo sereno dei raggi suoi.

REGINA Oh Dio, chi m'assicura che le vostre parole non sian lusinghe?

RE Il mio cuore istesso che si rimane nel vostro petto, or che, per due momenti partendomi dalla vostra presenza, sento quasi che partirmi dalla mia propria vita.

REGINA Sì che voi m'amate?

RE E pure non mi credete?

REGINA Sento ravvivarmi.

RE (Io comincio a confondermi.)

REGINA (Quanto bisogna soffrire per acquistarsi l'affetto del Re.)

RE (Quanto bisogna fingere per ingannar la Regina.) *«Entra.»*

#### SCENA UNDICESIMA

BROGLIO, REGINA

BROGLIO *«Tra sé a voce alta.»* Finalmente son pur furbe le donne? Guarda se Teresa me l'ha sonata! Farmi innocentemente portar la carta al Re!

REGINA Che carta? Che Re?

BROGLIO Niente, niente. (Canthero! L'ha il buono udito!) Diceva che iersera giocando a primiera c'ebbi una disdetta tale che non mi venne in mano altra carta che il Re.

- REGINA È di Teresa che favellavi?
- BROGLIO (Oh, questo è l'imbroglìo!) Vostra signoria secondo me non si diletta di poesia, e veramente non è materia da donne.
- REGINA Perché no, villano?
- BROGLIO È vero, è vero, ho detto mal io: anzi è materia proprio da donna. Le fanno pur tanti versi.
- REGINA Non uscir di proposito: che dici di Teresa?
- BROGLIO Dico che voi siete una bua<sup>79</sup> e che se vi dilettrassi tener fra le mani l'autor delle Metamorfie, cioè l'Anguillara,<sup>80</sup> sapreste che Tiresia<sup>81</sup> fu uno che indovinava le cose lontan le miglia.
- REGINA Già lo so, ma nel particolare del Re, che vuoi tu dire di questo indovino?
- BROGLIO Io voglio dire che voi vorreste far da indovino per saper quel che dianzi discorreva, ed io, per quanto posso, non vorrei che ve l'indovinassi.
- REGINA Viva il Cielo, che farò provarti il mio sdegno. Dimmi apertamente quello che fra te parlavi.
- BROGLIO Nulla.
- REGINA Come nulla, se t'udii da me stessa?
- BROGLIO Averò parlato in sogno.
- REGINA Dimmi dunque quel che sognavi sopra Teresa e sopra del Re.
- BROGLIO In quanto sopra il Re non ci sognerei mai nulla, sopra Teresa poi... non dico! Ma che occorre voler sentire queste sciocchezze; in ogni modo i sogni non son tutti veri.
- REGINA Così è: non tutti veri, né tutti falsi, perché dicono che i falsi escono da una porta d'avorio ed i veri da una porta di corno.
- BROGLIO (In questa maniera il mio sarà arciverissimo! Oh, se la sapesse quel che le fa il Re con Teresa.)
- REGINA Broglìo per grazia contami questo tuo sogno e vedrai con qual arte io saprò cavar la verità da quelle mal composte chimere.<sup>82</sup>
- BROGLIO (Questo appunto è quel che non voglio io.) Oh via, non cercate d'altro, si sa benissimo che i sogni son tutte bugie.
- REGINA (La gelosia fa mancarmi la sofferenza.) Non più repliche. Svelami ad un tratto quel ch'or ora dicevi o per secondarti quel che or ora sognavi. A noi: che sognavi di Teresa e del Re?
- BROGLIO (Oh che impiccio!) Io sognavo che Teresa... eh, che son pazzie...
- REGINA Di' pure, perché talvolta simili pazzie racchiudono di begli oracoli.
- BROGLIO (Se Teresa dura troppo a farmi sotto portalettere del Re, si vuol sentire di bei miracoli senz'altro.)

<sup>79</sup> Il termine «bua» è declinazione femminile della parola «bue», epiteto adatto a «uomo d'ingegno ottuso». Cfr. CRUSCA (*vide* «bue»).

<sup>80</sup> Il verso «l'autor delle metamorfie, cioè l'Anguillara» fa riferimento a Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517 ca-1572 ca) autore di una traduzione in ottave delle *Metamorfosi* del poeta latino Ovidio nota per la sua poca aderenza al dettato originale. Anguillara rielaborò e ampliò l'opera ovidiana inserendo nuove favole frutto della commistione tra la fonte ovidiana e la sua fantasia (da qui il gioco di parole «metamorfie» che allude appunto alla deformità/difformità del suo testo rispetto a quello di Ovidio). Cfr. DBI.

<sup>81</sup> Secondo la tradizione classica Tiresia fu un indovino cieco, che fu privato della vista per punizione divina, ma ricompensato della mancanza fisica con la capacità divinatoria. Cfr. TRECCANI.

<sup>82</sup> Il plurale «chimere» richiama il mitologico mostro trimembre Chimera, figlia di Tifone ed Echidna, il cui corpo è costituito da un leone (anteriormente), da una capra (nel mezzo) e da un drago o serpente (posteriormente). Il termine è utilizzato per indicare i sogni, o qualcosa di stranamente improbabile, di talmente fantasioso da non poter essere veritiero. Cfr. ETIMO.

- REGINA (Già quasi comprendo quel che discorre.) Siegui il sogno: tu sognavi che Teresa...
- BROGLIO (È pur lì...) Io sognavo che Teresa era diventata una civetta e facendo così la balorda andando in sù e in giù, cercava d'impaniar questo e quello, e a me, che non m'intendevo di simile uccellatura, mi faceva portare i panioni ai suoi luoghi.<sup>83</sup>
- REGINA Questo tutto va bene, per quello che importa a Teresa, ma il Re come entrava in discorso?
- BROGLIO (Che diavolo ho a rispondere?)
- REGINA Di' presto.
- BROGLIO Il Re c'entrava perché io mi sognava che lui era diventato un falco ed io portava i panioni per pigliare i pettirossi, ma questi furbi, in cambio d'impaniare, gli portavano al falco. Eccovi detto il sogno. Oh, va' indovinarla.
- REGINA (Ardire o mio cuore.) Il sogno vuol dire che Teresa è innamorata del Re.
- BROGLIO (Oh che strega.)
- REGINA E tu sei quello che gli porti le lettere.
- BROGLIO Ma lui gli farà la sopracoperta. Ora perché impari ancor io qualche cosa: che regola si tiene per interpretare che il sogno della civetta, dei panioni, dei pettirossi e del falco voglia dire che Teresa m'abbia dato una lettera perché io la porti a don Rodrigo, e don Rodrigo la dia al Re, e così innocentemente io divenga amoroso portapollì<sup>84</sup> di questa dormialfuoco?<sup>85</sup>
- REGINA Infine purtroppo Teresa è amante del Re. Broglio, l'arte d'indovinare i sogni richiede non poco tempo per impararsi.
- BROGLIO A dirvela ho paura che non c'abbia qualche parte il demonio. Che ha che fare la lettera co' panioni e don Rodrigo co' pettirossi?
- REGINA Anco secondo le regole di tal arte: sognando taluno d'esser giustiziato, deve intendersi ch'abbia da prender moglie ben tosto.
- BROGLIO Eh, questa sarebbe la manco, perché fra moglie e forza non c'è gran differenza. Tutto è una morte, tutto è una gran passione, e in tutti e due i luoghi s'ha da trattar con cavezze. Basta! Ad ogni modo ne avete saputa di molta, a cavarmi dallo stomaco quel ch'io non vi voleva dire in nessun conto. Voi siete una Circia.<sup>86</sup>
- REGINA A tanto giunse il saper umano.
- BROGLIO Ma già che siete stata così larga d'ingegno a conoscerlo, vorrei almeno che voi fussi stretta di bocca e non dirlo, perché altrimenti sareste la mia rovina.
- REGINA Non son tenuta ad occultare la mia virtù. *«Vede giungere Teresa e Leonora.»* Ecco Teresa che viene.
- BROGLIO Sì, eh? Ed io non son tenuto a manifestare i miei vizi. Ecco Broglio che se ne va. *«Entra.»*

<sup>83</sup> «Impaniare» significa letteralmente spalmare di pania (composto vischioso estratto da alcune bacche) le bacchette utilizzate per uccellare («panioni»), e si usa in senso figurato per esprimere l'azione di chi si adopera per far innamorare qualcuno di sé. Cfr. CRUSCA.

<sup>84</sup> Il termine «portapollì» sta per «ruffiano» ma indica anche chi fa il corriere di lettere d'amore. Cfr. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, A. Santini, 1829 (*vide* «portalettere»); CRUSCA (*vide* «pollo»).

<sup>85</sup> Il termine «dormialfuoco» sta per «disattenta, sciocca, che vive spensierata». Cfr. CRUSCA.

<sup>86</sup> «Circia», storpiatura di Circe, figlia del dio Elio e della ninfa Perse, è una figura mitologica greca dai poteri di maga. Il suo personaggio compare nel ciclo degli Argonauti e nell'*Odissea* di Omero, dove si narra che trasformò in porci i compagni di Ulisse approdati ad Eea, isola sulla quale dimorava. Cfr. TRECCANI.

*SCENA DODICESIMA*

TERESA, LEONORA, REGINA

- TERESA *«A voce alta, senza aver visto la Regina.»* Vorrei per una sola volta parlargli, né mi sarebbe difficil cosa se tu volessi.
- LEONORA Troppo mal faresti. *«Vedendo la Regina, sottovoce a Teresa.»* Ma la Regina è qui presente: vattene.
- TERESA *«Sottovoce a Leonora.»* Che, forse mi divorerà la Regina? Io per me son risoluta a non partirmi.
- LEONORA E che pretendi?
- TERESA Non altro che corteggiarla e servirla, perché in fine sono sua damigella quanto sei tu.
- REGINA Teresa.
- TERESA *«A voce alta.»* Mia signora.
- REGINA Che ti par della corte?
- TERESA Mi sembra maggior palazzo che quello di don Fernando mio padre.
- REGINA Come ci stai? Volentieri?
- TERESA Volentierissimo.
- REGINA Né ti duole la distanza del genitore?
- TERESA Questa vien compensata dalla presenza dell'altezza vostra, ch'è mia regina, e dalla speme di far acquisto del senno: parendomi che d'ora in ora vada mancando la mia sciocchezza.
- REGINA Teresa, muta maniera di favellare, che in oggi il fingere più lungamente senza cagione è un atto troppo disconvenevole alla nobiltà del tuo sangue.
- TERESA Leonora, che talvolta parla per me, vi risponda sopra questo particolare.
- REGINA Di grazia, palesami il vero. Dimmi a qual fine hai preso a dimostrare nelle parole e nei modi questa mal pensata semplicità.
- TERESA Semplicità da vero sarebbe la mia se volessi inimicarmi il Re avvertendolo che gli pute la bocca.
- LEONORA *(Costei ha da far tanto, ch'io mi veda perduta.)*
- REGINA Ed il Re mio marito ha cattivo fiato?
- TERESA Cattivissimo, perché mi richiede d'alcune cose che ne pure sono lecite a dirsi, ed in questo caso è bene il fingere d'aver l'intendimento impedito.
- REGINA È impossibile ch'io non m'adiri.
- TERESA E pure non dovereste adirarvi perché tutti mi dicono che nelle corti sono in pregio le finzioni.
- LEONORA *(Temo d'inevitabil danno.)*
- REGINA Teresa già m'è noto che tu ami.
- TERESA Sicuro che amo don Rodrigo.
- REGINA *(Io non vidi accortezza maggiore, né ingannatrice che la pareggi.)*
- TERESA Io l'amo perché mi piace.
- REGINA *(Don Rodrigo mi disse poco dianzi ch'ella lo schernisce e lo disprezza. M'è forza usare il rigore.)* Teresa, avverti che proverai ciò che possa il mio sdegno: già so che tu, essendo savia, ti fingi sciocca.
- TERESA Se don Rodrigo vi disse questo, non disse il vero. Anzi sappiate che quantunque fia grande la fama della mia discretezza, ad ogni modo io sono sciocca ma bella, e Leonora è spiritosa ma brutta.

- REGINA Se mi parli di vantaggio in cotal maniera, avrò<sup>87</sup> modo di gastigarti.
- TERESA *«Sottovoce alla sorella.»* Leonora, tu vedi in che periglio mi trovo. La Regina è adirata e con le minacce mi fa paura. Io penerò poco a dirle tutto il seguito.
- LEONORA (Misera son perduta. Se Teresa mi scuopre, al certo don Giovanni m'abborrirà. Ma non ti smarrire, oh mio cuore. Vo' dire anch'io che la sua sciocchezza è finzione.)
- REGINA *«A Teresa.»* Troppo finora tu m'hai schernita.
- TERESA *«Alla Regina.»* Signora, non mi sgridate, poiché io per verità adoro don Rodrigo, e se egli mi stima accorta avviene perché Leonora favella seco in mio nome e rappresenta la mia persona.
- REGINA *«A Leonora.»* Leonora, che dici?
- LEONORA *«Alla Regina.»* Dico che questa è menzogna di mia sorella, come pure è menzogna la semplicità che dimostra.
- TERESA *«A Leonora.»* Sì, che tu sei un'ingannatrice.
- LEONORA *«Alla Regina.»* Teresa v'inganna, oh mia signora, ch'essendo savia si finge sciocca.
- TERESA *«Alla Regina.»* Signora, non le credete.
- REGINA Intesi, e sarà mia cura certificarmi.
- LEONORA La bugia si vede chiarissima.
- REGINA Non più: partite amendue.
- TERESA Obedisco.
- LEONORA *«Sottovoce a Teresa.»* Ah, traditora, ch'hai tu fatto?
- TERESA *«Sottovoce a Leonora.»* Ho scoperto chi tu sei.
- LEONORA Io ti darò mille travagli.
- TERESA Adesso che i mucini hanno aperto gli occhi,<sup>88</sup> fa' quel che ti piace che non importa. *«Entrano.»*

### SCENA TREDICESIMA

RE, BROGLIO, REGINA *«in disparte»*

- RE (Che per soverchia alterezza mi schernisca la dama, vuole Amore ch'io lo sopporti e, per maggior trionfo del suo potere, vuol che l'adori. Ma che un suddito sollevato dal mio favore, che don Rodrigo il mio caro, il mio confidente, debba tradirmi... ah, che ben indegno di regal corona mi renderei, lasciando impune cotanto eccesso. Se, qual forsennato gigante, col sollevare i monti delle sue colpe pretese d'involarmi il cielo dell'adorata bellezza, abbia la pena non disuguale al misfatto, e nella rovina del perfido Tifeo<sup>89</sup> la sua mal nata perfidia resti sepolta. Sappia che un regio Giove è l'offeso, e che alla mia destra, sollecitata da giusto sdegno, non mancheranno strali per fulminarlo.) *«Vede giungere Broglio.»* O là.
- BROGLIO Vuole un paggio? Son pronto.
- RE Chiamisi don Giovanni.
- BROGLIO Chi, il mio padrone?

<sup>87</sup> Correggo l'originale «harò».

<sup>88</sup> L'espressione «i mucini hanno aperto gli occhi» (letteralmente «i gattini hanno aperto gli occhi»), indica «chi è accorto e non si lascia facilmente ingannare». Cfr. CRUSCA.

<sup>89</sup> Nella mitologia greca «Tifeo», o Tifone, figlio di Tartaro e di Gea, era la personificazione delle forze naturali più violente, in particolare delle eruzioni vulcaniche e dei terremoti. Per aver osato sfidare Zeus nella supremazia del mondo, fu sepolto sotto l'Etna. Cfr. TRECCANI.



RE Quello.  
 BROGLIO Voi fate un gran zuffolare, che so io: ditemela giusta, non lo volete per mal nessuno?  
 RE Obedisci, né replicare.  
 BROGLIO (Il mare è in bestia da vero.) *«Entra.»*  
 REGINA (Adirato è il Re; fa chiamar don Giovanni. Osserverò quel che segue.)

### SCENA QUATTORDICESIMA

BROGLIO, RE, DON GIOVANNI, REGINA *in disparte*

BROGLIO *«Riuscendo.»* Oh via, senza collera, ecco fatto il servizio.  
 RE Parti.  
 BROGLIO (Non mi lascio rivedere per dugent'anni.) *«Entra.»*  
 RE Don Giovanni.  
 GIOVANNI Mio signore.  
 RE Siete voi mio vassallo?  
 GIOVANNI Già è gran tempo che di carattere così glorioso altamente si pregia tutta la mia prosapia,<sup>90</sup> non che la mia sola persona.  
 RE Dunque molto mi dovete.  
 GIOVANNI Io vi devo tutti quei voti che più si convengono al soprano nume della regal maestà.  
 RE Se possente nemico venisse ad assalire il mio regno?  
 GIOVANNI Alle vostre squadre non mancherebbe ardire per rintuzzarlo, né in me verrà meno la volontà di far palese con l'opre la prontezza della mia fede.  
 RE Se rapace mano volesse tormi il diadema, voi che fareste?  
 GIOVANNI Avventandomi impetuosamente al sacrilego ladrone, o vorrei togli la vita, o vorrei perder la mia.  
 RE Se per la sicurezza del vostro Re si cercasse spargimento di sangue, ricusereste l'impresa?  
 GIOVANNI Spargerei volentieri lo stesso sangue delle mie vene.  
 RE Se mi vedessi afflitto?  
 GIOVANNI Non potendo altro, vi consolerei almeno con affettuoso compatimento.  
 RE E se fossi tradito?  
 GIOVANNI Sapendolo, tenerei vendicarvi con la morte del traditore.  
 RE Parlaste fin ora da cavaliere, e tale convien mostrarsi operando ancora. Ascoltate, eseguite e tacete. Per mia disavventura amo Teresa, la minor figlia di don Fernando. Di questa mia volontà feci consapevole don Rodrigo, perché egli, qual fido ed esperto nocchiero, procurandomi la bramata corrispondenza, dalle tempeste del mar d'amore mi scortasse<sup>91</sup> al porto della salute. Ma il perfido, amandola altrettanto, antepose il suo particolare interesse al mio regale compiacimento. *«Giovanni dà segno di stupore.»* Che veggio, voi vi turbate? Ben fatto, che l'animo di nobil cavaliere non può sentire scelerate azioni senza turbarsi. Fu don Rodrigo un tempo mio fedelissimo servo, ma, fattosi mio ribelle, serve in oggi all'infedeltà mortal nemica della confidenza che posi in lui. Ed oltre ad offendermi con la rivalità nell'amor della dama, avendone destramente avvisata la Regina, pensa di

<sup>90</sup> Il termine «prosapia» sta per «stirpe, famiglia». Cfr. CRUSCA.

<sup>91</sup> Correggo l'originale «scorgesse».

- vincermi con la gelosia della moglie. Sono il Re, sono il tradito; voi siete il vassallo e voi dovete vendicare i miei torti. Uccidete don Rodrigo, né vi rattenga<sup>92</sup> il legame dell'amistà, poiché dalla vostra generosa mano uscir deve la pena che pareggi interamente il delitto. Essendo ben giusto che, se il più leale amico mi offese, il suo più leale amico per vendicarmi il punisca.
- REGINA (Dell'amore del Re già son certa a bastanza.)
- RE Disponetevi ad obbedire.
- GIOVANNI Mio Re, concedetemi ch'io vi risponda e che vi dica che senza dubbio siete mal ragguagliato: perché la fede, in don Rodrigo, è troppo simile al cielo, il quale è per natura di maligne impressioni incapace. Sembra talvolta una cometa astro congiunto con altre stelle, e pure l'esperienza c'insegna esser ella luce brevissima trasparente nell'aria, non già ornamento stabile delle sfere. Gli occhi istessi talvolta restan delusi, e tanto più gli orecchi van sottoposti a sentir le menzogne dei traditori. Signore, al certo siete ingannato dall'apparenze e per lo sdegno perturbatore della ragione voi non potete distinguere dal falso il vero, dalle comete le stelle. Concediamo che sia dubbioso se don Rodrigo fu disleale, e per altra parte rimanga in dubbio se voi foste male avvisato: in tal caso il men difficile creder si deve, ed è più facile trovarsi il velo dell'inganno nella mente d'un Re, che la macchia del tradimento nella fede d'un cavaliere.
- RE Indarno lo discolpate ed io son lontano dall'ingannarmi. L'istessa Teresa apertamente m'ha detto esser amante di don Rodrigo, e che l'amato cavaliere la consiglia e non corrispondermi. Infine il dovete uccidere.
- GIOVANNI (Che il Re supponga che don Rodrigo viva corrisposto nell'amor di Teresa, ella medesima nella passata notte me l'avvertì, obbligandomi alla promessa di non palesarlo giammai. Ma se all'amico ne va la vita, niuna legge di segretezza deve impedirmi che io discopra la verità.)
- RE Che risolvete?
- GIOVANNI Signore, l'obbligo di amico, di vassallo e di cavaliere, vuole che interamente ignuda io vi palesi quella verità che voi mal ravvisate per la maschera dell'inganno che la ricopre. Sentite dunque. Teresa, che altrettanto accorta quanto che bella, sa tutte le maniere dell'amar bene, per tener più celato il suo segreto amore, finge di gradir don Rodrigo, ma don Giovanni e non altri è l'avventuroso possessore della sua volontà, ed io sono quel felice amante, che riamato, adoro la sua bellezza.
- REGINA (Già son chiarita del tutto: l'ingannatrice è Teresa!)
- GIOVANNI Se niuno è colpevole, in me solo cade la colpa. Innocente è don Rodrigo, la di cui fede sopravanza nel candore qualunque terso cristallo, e vince nella fermezza qualunque saldo amante.
- REGINA (Leonora mi disse il vero.)
- GIOVANNI Mio Re, ben veggio che, palesandomi arditamente vostro rivale, io m'espongo, quasi fragilissimo legno, ad infiniti colpi di minacciosa tempesta, ma soffrir non devo, che per salvar la mia vita si rimanga l'innocenza incolpata e l'amicizia mal corrisposta.
- REGINA (Risolve d'avvisar don Ferdinando degli amori di sua figliuola. Così viverrò più sicura.) *«Entra.»*

<sup>92</sup> Il termine «rattenga», da rattenere (uguale a “ritenere”) sta per “trattenga, impedisca, fermi”. Cfr. CRUSCA.

RE Può ben essere, oh don Giovanni, che Teresa, amata da voi, teneramente vi corrisponda, ma don Rodrigo, fingendo d'esser leale, mi disse poco dianzi che Teresa l'adorava.

GIOVANNI Poteva senza colpa alcuna ingannare il suo Re se fu prima ingannato dalla sua dama.

RE In tal guisa don Rodrigo resterà innocente.

GIOVANNI Innocentissimo.

RE (Grande è l'amicizia di questi due. Simuliamo lo sdegno e si procuri miglior certezza.) Don Giovanni, io mi parto non interamente disingannato: voi discioglieste l'amico, ma ne' lacci medesimi imprigionaste voi stesso. O don Rodrigo dovrà morire o voi dovete perder Teresa. Pensateci e risolvete. *«Entra.»*

### SCENA QUINDICESIMA

DON GIOVANNI *solo*

GIOVANNI “O don Rodrigo dovrà morire o voi dovete perder Teresa. Pensateci e risolvete”. E qual pensiero mi darà consiglio perché risolva? E fra quali angustie tormentose mi rinferà inevitabilmente il destino. Ah, che nel pelago immenso della presente dubbiezza, quanto men certo vedo lo scampo, altrettanto il mio naufragio è sicuro. Se mi spaventano per una parte i flutti tempestosi del mar turbato, per altra m'inorridisce la vicinanza de' crudelissimi scogli. Che io deva ceder la dama non è possibile. Privo del sole dei suoi begli occhi avrò sempre dintorno l'ombra funesta della sopraggiunta miseria, e renderà più grave l'affanno della mia cecità l'amara rimembranza del già veduto splendore. Senza i celesti accenti della rosata sua bocca ben tosto m'ingombreranno l'udito i sibili delle mie serpi gelose, e con pena maggiore succederanno ai soavi concenti del cielo i rauchi strepiti dell'inferno. Ma che io col proprio ferro sveni l'amico, né l'animo il soffre né la volontà lo consente. Spargerò forse io medesimo quel nobil sangue sempre apparecchiato a diffondersi per mantenimento del mio? Trafiggerò nel suo petto la viva immagine del mio volto? Ed avrà fine per la mia stessa mano la virtù generosa d'un cavaliere non mai stanco di sempre beneficarci? Oh Dio, che risolvo? Che penso? Per sottrarmi all'oscurità del laberinto che m'imprigiona, ben veggio che due sentieri restano aperti, ma l'uno mi dilunga dalla mia vita, l'altro mi conduce drittamente alla morte. Prudenza, che mi consigli? Fortuna, che mi proponi? Re d'Aragona, che mi comandi? L'amore m'ha legato a Teresa, l'amicizia a don Rodrigo mi strinse. All'una ho donato il cuore, il cuore in dono ho ricevuto dall'altro. Mi sprona a questa la beltà del sembiante, mi tiene in quello la nobiltà dei costumi. Qui mi chiama il desio con la speranza delle future dolcezze, là m'invita la ragione con la raccoranza dell'obbligazioni passate. No, no, non s'abbandoni l'adorata bellezza. Sì, sì, viva il leale amico. Mora intanto l'infelice don Giovanni e la mia sola morte, per la vita conservata a Rodrigo, per l'affetto non diminuito a Teresa, resti alla memoria dei posterì qual nobilissimo trionfo dell'amore e dell'amicizia.

**ATTO TERZO**  
**SCENA PRIMA**

REGINA, LEONORA

- REGINA Leonora, il tuo solo ingegno e non altri poteva farmi apparir vero sì fatto inganno, ed ancorché poco dianzi tua sorella me l'avesse manifestato, ad ogni modo tu sapesti con tale avvedimento persuadermi il contrario, che mi convenne negar fede alla verità per favorire la tua menzogna. Vivo in oggi interamente sodisfatta e, rimanendomi quasi che sciolta dal tormento di gelosia, già depongo tutto lo sdegno verso Teresa.
- LEONORA Generosamente parla l'altezza vostra ed io non aspettava minor conforto dal magnanimo cuore d'una regina. Ma se il servo già partì con l'imbasciata per don Fernando mio padre, come potrà impedirsi ch'egli non giunga?
- REGINA Non credo che molto importi la sua venuta, mentre non sappia la cagione per la quale è chiamato.
- LEONORA Basta che la mia disavventura per altra parte non lo renda informato dei passati sospetti.
- REGINA Sarà mia cura persuaderlo a credere che io medesima son rimasta disingannata.
- LEONORA Confido nel favore di vostra altezza.
- REGINA Vedrai dagli effetti quanta sia la mia volontà: perché, infine, o non avrò tutto il potere che mi si deve, o tu sarai moglie di don Giovanni.
- LEONORA La grazia che mi promettete è tale che uguaglia la vostra istessa grandezza.
- REGINA Parlerò al cavaliere palesandogli l'amore e l'accortezza di Leonora.
- LEONORA No, mia Regina, che potrebbe giustamente alterarsi don Giovanni sapendo in un subito che non favellava a Teresa.
- REGINA Forse anteporrà, come savio, l'ingegno dell'una alla bellezza dell'altra.
- LEONORA Dove giudica Amore fu sempre determinato il contrario.
- REGINA È vero, tu discorri prudentemente. Sarà dunque mia cura, a tempo e luogo, di sincerarlo.
- LEONORA Devo all'altezza vostra la propria vita.
- REGINA Prendo volentieri a favorirti perché mi sei cara.
- LEONORA Nei casi dove non vale potere umano, oprar deve prontamente la possanza dei re, che sono in terra, l'esemplare della divinità.
- REGINA Pur che io possa tutto ciò che voglio, spera d'esser felice.
- LEONORA O quanto è dolce il patimento d'un cuore, se talora viene medicato dalla speranza.

**SCENA SECONDA**

*Civile.*

DON FERDINANDO, BROGLIO

- FERDINANDO Che tormentoso passaggio! Dai liberi piaceri della campagna agli affanni servili della città, dal canto amabile degl'innocenti augelli alle noiose lusinghe dei perfidi adulatori, dal mormorar soave degli umili ruscelletti alle strepitose querele dei cittadini superbi. Ma, più tormentoso e più grave, dall'albergo della sincerità alla scuola delle finzioni, dall'esser cacciatore ad esser cac-

ciato, dalla villa alla corte. Mi richiama la Regina prontamente a palazzo: che sarà mai? L'invito repentino e non aspettato mi perturba la mente. Pensando, più m'insospettisce il pensiero, né veggio ancora dove a finir vada questa via, fattami prendere dall'imbasciata regale. Broglio, sapresti tu dirmi dove la vada a riuscire?

BROGLIO Oh, signor no, perché io son certo che questa via non ha riuscita e senza dubbio la va a finire in un chiasso.<sup>93</sup>

FERDINANDO Che impropria risposta! Finalmente il dover chiedere importanti notizie a persona che non intende è pure una grande sciagura.

BROGLIO Una sciagura da vero, anzi sciagurata, sciaguratissima.

FERDINANDO Chi?

BROGLIO Teresa.

FERDINANDO Teresa? Come Teresa? Che c'è di Teresa?

BROGLIO Un gran male.

FERDINANDO Male in Teresa?

BROGLIO Signor sì.

FERDINANDO Che male?

BROGLIO A dirvela la si vuole empire di vitupero.

FERDINANDO Che male? Che vitupero? Io non intendo gli aforismi di questo novello Ippocrate.<sup>94</sup>

BROGLIO Io ippocrata?<sup>95</sup> Il Ciel me ne guardi! Prima boia, che almeno almeno i colli lui gli indirizza.

FERDINANDO Avverti a non irritarmi di vantaggio con i tuoi scherzi: dimmi prontamente quel che c'è di Teresa.

BROGLIO Niente, niente.

FERDINANDO Come niente se poc'anzi mi dicesti che c'era del male?

BROGLIO Sì, ma nell'onore.

FERDINANDO Onore è niente, eh? Oh, indegno!

BROGLIO Onore è niente, signor sì, perché io non ho visto cosa che si stimi niente quanto l'onore.

FERDINANDO Diasi bando alle sciocche digressioni e venghiamo al proposito di Teresa.

BROGLIO Agli spropositi di Teresa volete voi dire.

FERDINANDO Spropositi in mia figlia? Ed in che sproposita Teresa?

BROGLIO Non è egli uno sproposito spropositissimo, quando la giuoca alle minchiate, dar via tutte l'altre carte basse per tenersi sempre il Re nelle mani.<sup>96</sup>

FERDINANDO Che giuoco? Che re?

BROGLIO Il gioco è che, se non lo scarta a voi, si vuole scoprire un bel trentaquattro sul viso e la vostra riputazione farà dieci dell'ultima.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Il «chiasso» è il bordello di prostitute. Cfr. CRUSCA.

<sup>94</sup> «Ippocrate» (460 ca-370 a.C. ca) fu un medico greco padre, secondo la tradizione, della medicina scientifica. Cfr. TRECCANI.

<sup>95</sup> «Ippocrata» è storpiatura di «ipocrita».

<sup>96</sup> In questo verso ritorna la metafora del gioco di carte detto «delle minchiate», qui si fa riferimento al fatto che durante la partita è bene, per quanto possibile e fino a quando non si presenta una buona occasione, evitare di scartare il Re («tenersi sempre il Re nelle mani») poiché questa è una carta di valore (vale 5 punti), e «dar via» invece le carte «basse», cioè quelle che non danno punti. Cfr. L. Lippi, *Malmantile racquistato* cit.; e L. Bernardi, *Regole generali del giuoco delle minchiate* cit.

<sup>97</sup> Continua qui il riferimento a una strategia di gioco connessa a quanto detto nella nota precedente: il Re è la carta di seme più alta e l'unica tra le carte di seme ad avere valore, per questo, come si è detto, si cerca in tutti i modi di evitare di perderlo cedendolo all'avversario. Generalmente, all'inizio del gioco si giocano le car-

- FERDINANDO Dunque il pericolo della mia reputazione divien soggetto da giuoco?
- BROGLIO Da giuoco e da burla è la medesima cosa. Ma io dubito che l'amico non faccia da vero.
- FERDINANDO Viva il Cielo, che in materia d'onore è troppa sofferenza. *«Togliendo la spada dal fodero.»* O palesami ciò che vuol la Regina o che ti sveno con questo ferro.
- BROGLIO No, no signore, non si pigli tant'incomodo che io dirò tutto quel che la vuole.
- FERDINANDO Parla svelatamente e presto.
- BROGLIO Lei ha da sapere che la Regina... non so se vostra signoria m'intende...
- FERDINANDO Intendo: siegui pure.
- BROGLIO Adagio. La Regina, cioè la moglie del Re, cioè sua maestessa... Mi dica la verità: resta ella capace?
- FERDINANDO Capacissimo: sbrigati.
- BROGLIO La Regina dunque...
- FERDINANDO E bene, che fa la Regina?
- BROGLIO Oh, questo poi non lo so.
- FERDINANDO E così sono schernito? O per amore o per forza tu me l'hai da scoprire.
- BROGLIO Ve l'ho a scoprire che cosa? Il capo ve lo posso scoprire ogni volta perché la vostra figlia ve lo ricoprirà ben lei, non dubitate.<sup>98</sup>
- FERDINANDO M'hai da scoprire per qual cagione son richiamato alla corte, e, per dirtela ad un tratto, voglio che tu m'apra il fine della Regina.
- BROGLIO O questo è un impossibile. Arrivare al fine d'una donna? Eh? Hanno più gretole che capelli: è cosa che non si può sapere a mille miglia.
- FERDINANDO Ma perché finora insospettirmi col toccar da vicino la stessa reputazione?
- BROGLIO Io toccar la reputazione? Oh, se ne meno la conosco! Vi giuro da vero che non mi basta l'animo a trovar la casa dov'ella stia.
- FERDINANDO Né vorrai dirmi ancora qual rilevante affare muova la regina.
- BROGLIO La regina non è stropicciata e si muove benissimo da sé.
- FERDINANDO Ed a chiamarmi con tanta fretta tu non sapresti chi l'abbia spinta?
- BROGLIO E m'avete per tanto pazzo d'esserle andato a ricercare queste faccende? Io non so né chi l'abbia spinta, né che la sia caduta. Ho preso la mia ambasciata, son venuto a farvela e non ho cercato d'altro.
- FERDINANDO Né t'accorgesti che in questo trattato abbia punto che farci la mia figliuola?
- BROGLIO Oh, s'ella c'abbia che fare, questo poi non lo so: so bene ch'ella

---

te di seme ordinario dette "cartiglie" (quelle cioè prive di valore). Una delle regole fondamentali vuole che a seme si risponda con seme dunque per fare in modo di tenersi il Re occorre dar via tutte le carte basse (dello stesso seme del Re che si possiede in mano) in modo che l'avversario venga "sfagliato", ossia venga privato di tutte le carte senza valore del seme in gioco. Quando, contando le carte in gioco, si intuisce che l'altro giocatore è rimasto con l'ultima carta bassa si butta il Re e si "prende il banco" (incassando 5 punti). Una volta uscite di scena le carte senza valore, l'intento del gioco diventa quello di puntare alla conquista delle carte dal valore più alto: i tarocchi. Tra questi si annovera il «trentaquattro» citato da Broglio, che vale 5 punti. Alla luce di ciò, riuscendo ad accaparrarsi sia il Re e sia il 34, si priva l'avversario della possibilità di «fare dieci all'ultima» (Re + 34 = 10 punti). Cfr. *ibidem*.

<sup>98</sup> Si riferisce al passo in I.2 in cui Teresa, rivolta a Broglio (nei panni di don Giovanni), dice «Signore, coprite, coprite».

ci fa all'amore.  
 FERDINANDO Con chi?  
 BROGLIO Che, non lo sapete?  
 FERDINANDO Non so nulla.  
 BROGLIO Neanch'io. Voi, raggirandomi con tante chiacchiere, v'andate trattenendo e volete far saltar la Regina. M'ha pur detto che speditamente vi conducessi a palazzo.  
 FERDINANDO (Ben vedo che nella reggia m'attende la certezza d'alcuna mortale disavventura, già che in essa m'introduce il sospetto.) Andiamo. *«Ferdinando e Broglio entrano.»*

### SCENA TERZA

*Camera.*

RE *solo*

RE Dovunque rivolgo il passo m'apre ben tosto mille spaventose voragini la mia dubbiezza. Per ogni parte mi trovo circondato dai miei tormenti. Mi flagella il sospetto della consorte, e se lo trascuro manco gli obblighi del decoro. Mi crucia la crudeltà di Teresa, e se desisto di amarla son carnefice di me stesso. M'afflige l'incertezza dell'infedeltà di Rodrigo, e se l'uccido innocente eccomi divenuto tiranno.

### SCENA QUARTA

REGINA, RE, DON FERDINANDO

REGINA Mio consorte.  
 RE Mia Regina.  
 FERDINANDO Mio Re.  
 RE Don Ferdinando, come d'improvviso qui giunto? Qual nostra ventura vi riconduce dalla villa alla corte?  
 REGINA Sì mosse per mio comando.  
 FERDINANDO Concedami l'altezza vostra ch'io vi baci l'augusto piede.  
 RE Le mie braccia a voi si devono, già che il valor delle vostre vi rende degno di non minore accoglienza.  
 FERDINANDO Mia signora, venni per obbedirvi.  
 REGINA Ed io vi chiamai perché maggiormente s'illustrasse la nostra reggia allo splendore della vostra persona.  
 RE Per verità faceste troppo lunga dimora.  
 FERDINANDO Trovai nella libertà delle selve più sicuri e meno affannosi i comodi della vita.  
 RE Se nell'ozio dei boschi si godono più sereni i giorni destinati al piacere, per il contrario nei travagli della corte prendono maggior bellezza i momenti consacrati all'onore.  
 FERDINANDO Dunque converrà dire che io mi sia d'ogn'altro più sventurato.  
 RE Per qual cagione?  
 FERDINANDO Perché l'onore della mia casa ha nella corte d'Aragona cangiato in ombra la sua chiarezza.  
 RE (Che ascolto!) Voi favellate molto confuso.  
 FERDINANDO Anzi parmi di favellar troppo aperto.  
 RE Io non v'intendo.  
 FERDINANDO Intendami chi m'offende.  
 RE Don Ferdinando, parlate pure con tutta libertà che volete.  
 FERDINANDO Volentieri, oh Re d'Aragona, avrei voluto poter tacere più lun-

gamente, se nell'animo di nobil cavaliere senza infamia albergar potesse quel sospetto che riguarda gl'interessi dell'onore.

RE (Mi veggio perduto.)

FERDINANDO Per sola brama di onorate azzioni offersi prodigamente il petto alle spade dei vostri debellati nemici, e, siami lecito il dirlo, vivono ancora e viveranno immortalmente le memorie de' gloriosi trofei che vi conquistò la mia destra. Parlano le molte città combattute e le molte difese della mia spada. Ma che su l'ocaso<sup>99</sup> degli anni offerti con tanto studio alla divinità dell'onore mi giunga all'orecchio che Teresa, mia figlia...

REGINA Quietatevi, don Ferdinando, che ben m'avviso di che vi turbate, ma se il vostro sdegno verso Teresa vien mosso dall'avervi repentinamente chiamato, e per questo v'insospettite, io medesima della sua innocenza vi fo sicuro.

RE (Respiro.) È ben giusto che vi plachiate all'attestazioni della Regina: quanto è saggia la mia moglie!

FERDINANDO M'acquieto su la fede di vostr'altezza, la quale mi rende l'anima della riputazione.

### SCENA QUINTA

LEONORA, DON FERDINANDO, REGINA, TERESA, RE

LEONORA *«A Ferdinando.»* Mio genitore, alla novella del vostro arrivo vengo ad inchinarvi, accompagnata dalla fretta del piede e dal contento del cuore.

FERDINANDO Concedetemi, oh mia Regina, ch'io possa abbracciar Leonora.

REGINA *«Vedendo giungere Teresa.»* E Teresa non meno, che giugne per altra parte.

FERDINANDO *«A Leonora.»* Ti stringo teneramente al seno.

TERESA *«A Ferdinando.»* Siate, oh mio carissimo padre, tante volte benvenuto quante foste desiderato.

FERDINANDO *«A Teresa.»* Figlia, son certo dell'amor tuo.

TERESA Vi supplico di baciarmi la generosa mano prima che mi concediate il favore di vedermi accolta fra le vostre braccia.

FERDINANDO *«Abbracciandola.»* Ricompensi benigno il Cielo la sincerità del tuo riverente affetto. Come stai?

TERESA Benissimo, poiché ogni male deve fuggirsi al vostro sospirato venire.

FERDINANDO L'accortezza del tuo favellare oltre a modo mi rende lieto.

RE (Ben comprendo che la sua sciocchezza era finta, poiché sa molto bene usare a tempo l'affettuoso ed il grave.)

FERDINANDO *«Al Re.»* Signore, per vero io rimango interamente appagato, e niuna colpa presuppongo in Teresa: che l'ombre del sospetto si dileguarono in un baleno al sole della verità mostratami dal parlare della Regina. Ma se l'altezza vostra mel consentisse, per maggior sicurezza di riposo nella mia cadente vecchiaia, vorrei prontamente maritar Teresa, avendo io cavaliere che, offerendomi vantaggiose condizioni, me la chiede per sua consorte.

RE (Oh Cieli, ecco nuovo tormento.)

FERDINANDO Lo stesso penso di Leonora.

RE E dove?

FERDINANDO Amendue nella città di Toledo.

RE (Son vicino a morire se la speranza non mi soccorre.) Don Fer-

<sup>99</sup> Il termine «ocaso», letteralmente “occidente, parte dove tramonta il sole”, sta per “fine”. Cfr. CRUSCA.



dinando a me s'aspetta il dar marito a Teresa. Tanto richiede il merito della dama e tanto mi comanda l'obbligo che vi deve la mia corona. Cadrà l'elezione in don Giovanni o in don Rodrigo, entrambi ragguardevoli per ricchezza e per sangue, e molto più per il favore della mia grazia.

REGINA Già che il Re, mio consorte, vuol dispor di Teresa, a me rimane il pensiero di Leonora.

LEONORA *«Alla Regina.»* Mia Regina, io confido nella vostra regal promessa.

REGINA *«A Leonora.»* Non temere.

TERESA *«Alla Regina.»* Signora, la mia volontà è tutta di don Rodrigo ed egli corrisponde all'amor mio.

REGINA *«A Teresa.»* Lo so. *«A Ferdinando.»* Che rispondete?

FERDINANDO *«Alla Regina.»* La grandezza del beneficio mi tien legata la lingua e l'animo sospeso.

REGINA *«A Ferdinando e alle figlie.»* Venite, che mi sarà gradita la vostra presenza.

RE Assistete pure alla Regina.

FERDINANDO Per debito e per volontà devo e voglio servirla. Sarò un Argo<sup>100</sup> per invigilare all'interesse della mia figlia. *«Entrano la Regina, Ferdinando, Teresa e Leonora.»*

### SCENA SESTA

RE solo

RE Siamo disperati, oh mio cuore, se perderemo Teresa. Veggio il male senza rimedio, e pure l'ostinata speranza mi somministra nuovi consigli. Promisi al padre di maritarla in uno di due cavalieri: or voglio ad entrambi unitamente offerir le sue nozze. In tal guisa accertandomi qual d'essi veramente l'ami, almeno con la sicurezza d'aver conosciuto il rivale sarò giunto a disingannarmi. Intanto il tempo mi porgerà la salute o m'affretterà la morte il mio pietoso dolore.

### SCENA SETTIMA

DON RODRIGO, DON GIOVANNI, RE

RODRIGO *«Uscendo entrambi in scena.»* A voi, oh lealissimo amico, devo il nuovo acquisto della grazia del Re.

GIOVANNI Anzi, io per voi godo l'acquistato tesoro del suo favore.

RE Don Rodrigo, don Giovanni, per l'appunto aspettava che voi giugneste.

RODRIGO Ecco al vostro regal servizio due vite: anzi, talmente l'anima dell'uno vive unita a quella dell'altro, che con giustizia due vite io v'offerisco in ciascheduno di noi.

GIOVANNI *«Al Re.»* In altro modo malamente verremmo a palesarvi la grandezza dell'obbligo e dell'amore, non avendo più che una sola vita da potervi offrire.

RE Mi dispiace che a tanta cortesia mal possa corrispondere il Re d'Aragona, non permettendomi né il potere né il volere che io vi doni più che una sola Teresa. Mi disse poco dianzi suo padre che, non maritandola io prontamente, vuol egli prometterla ad un cavaliere in Toledo. Convien dunque quanto prima risol-

---

<sup>100</sup> Per «Argo» si veda sopra.

vermi. Don Rodrigo, don Giovanni, consigliatemi. Sono all'uno ed all'altro ugualmente tenuto, né saprei chi da nozze di questa dama deva restare escluso, chi dai suoi sponsali beneficato. Una sola è Teresa: or fra voi stessi decidete a chi la devo concedere. *«Giovanni e Rodrigo si mostrano titubanti.»* (Amendue son rimasti sospesi, argomento che in essi è uguale il desiderio e l'amore.)  
*«Entra.»*

### SCENA OTTAVA

DON GIOVANNI, DON RODRIGO

- GIOVANNI E qual'anima provò giamai maggior confusione?
- RODRIGO Non so se in altro tempo albergarono in petto umano dubbi così potenti.
- GIOVANNI Don Rodrigo, preparate orecchio a sentirmi, e concedetemi, prima che io disponga l'intelletto confuso, a ragionarvi ordinatamente, che per ancora non mi consente l'alterata ragione il chiedervi le notizie di tal cosa per la quale son costretto a temere. Ma folle, che dissi? Perdonate, amico, al discortese favellar della lingua, poiché, qual cosa posso temere che sia per offender me se la medesima giova a voi?
- RODRIGO Don Giovanni, tacete ed ascoltate quel che vi dico, né vi rincresca che per il soverchio affanno del seno vengano le mie parole fuori dei labbri mescolate con il dolore. Vidi Teresa, egl'è vero, e nell'istesso punto tutte tre le potenze dell'anima<sup>101</sup> furono concordi che l'adorassi. La destinai per mia sposa; ma questo non deve impedirvi il dirmi apertamente che la volete. Già la fiamma è palese, né io condanno la segretezza del vostro amore, perché, avendola adorata ancor io senza che voi lo sapessi, mi convien credere che non sia colpa prendere ad amare una dama e non confidarlo all'amico.
- GIOVANNI Nel giardino le parlai la scorsa notte, e dopo aver compresa dai suoi discorsi la gran bellezza del senno, ammirai nel suo volto un dolce aprile tutto adorno di gigli e rose. Tenni celati questi favori per obbedire a lei stessa che m'impose di non gli palesare ad alcuno. Mi ricordo però che, quando importava alla salute di don Rodrigo, seppi rompere i legami di questo crudel divieto e, palesandomi amante della donzella, da mortal periglio vi liberai. Vivete, amico, vivete, che questo importa. Legatevi con Teresa e godete lungamente i soavi frutti del nobilissimo affetto. Mi direte ch'io vi discorro turbato benché tranquille sian le parole, ma v'ingannate al sicuro, poiché in un cuore donato a voi non alberga sì vil pensiero che voglia anteporre alla comune amicizia il mio particolare interesse.
- RODRIGO Io non voglio accasarmi, onde ben potete dar la fede a Teresa.
- GIOVANNI Se vi cangiate d'opinione perché forse la vostra dama vi sembri colpevole di leggerezza, viva il Cielo...
- RODRIGO Tacete, di grazia, che voi prorompete in errori. Io da qualunque sospetto rimasi sciolto quando cominciasti a persuadermi che la prendessi in consorte, sicuro che se in Teresa si trovasse

<sup>101</sup> Secondo il filosofo greco Platone (428/427-348/347 a.C.) le «tre potenze dell'anima» sono: la concupiscenza, il cuore e l'intelletto. La prima risiede nel ventre e presiede alla vita vegetativa, la seconda nel petto e governa la vita relazionale e l'ultima nella testa col compito di presiedere alla vita intellettuale. Cfr. *Vocabolario greco della filosofia*, a cura di I. Gobry (traduzione di T. Villani), Milano, Mondadori, 2004 (*vide «arete»*).

un'ombra sola di colpa, voi come amico ad abborrirla m'avereste esortato.

GIOVANNI Dunque prendetela.

RODRIGO Oh, questo no! Don Giovanni, se vi lusinga la sua beltà, non indugiate a procurarne il possesso.

GIOVANNI E mi sarete maggiore amico di quello che io vi sono? Non al certo. Saprò ben io all'amor vostro oppormi nella stessa guisa che all'amor mio vi opponete. Don Rodrigo, parto.

RODRIGO Per dove?

GIOVANNI Ad avisare il Re che voi siete lo sposo.

RODRIGO Uditemi, don Giovanni. Se nol volete fare per voi medesimo, almeno fatelo per compiacermi e non replicate.

GIOVANNI Le leggi dell'amicizia non vogliono che voi mi sforziatelo, ed io per le medesime non devo consentirvi quel che non è vostro bene.

RODRIGO Tempo e parole spargete al vento. Avvertite che il padre s'impegnerà, ed in tal caso sarebbe d'altri.

GIOVANNI Infine m'astringete a dirvi quel che dir non vorrei. Se dovete ad ogni modo sentir la pena di non godere la vostra dama, stimo più convenevole che da persona straniera e non dall'amico riceviate questo dolore. Degna amicizia sarebbe invero la mia: veder l'amico piangere per la perdita del suo bene ed esser io quello che per godermelo gliene involo. Non al sicuro: che fra gli amici l'affanno ed il piacere ha da esser comune. Né mi dite che voi, essendo un altro me stesso, avrete parte dei miei contenti, che né meno potrà valervi così fatta ragione. Perché l'un amico in tutto ha da esser congiunto all'altro, ma in quel che tocca la moglie ha da esser tale che non debba avervi parte veruna.

RODRIGO Don Giovanni, datevi pace che gl'istessi vostri argomenti rivolgono in mio favore. Vado a don Ferdinando.

GIOVANNI A che fare?

RODRIGO A rallegrarlo con la novella dei vostri sponsali.

GIOVANNI Arrestatevi, don Rodrigo, che pur pure m'indurrei a compiacervi, ma per fine vi convinca questa sola ragione. Io, dopo aver saputo che voi amate Teresa, per maggior sicurezza di non offendervi mi sento violentato a fuggirla, né più la sua bellezza mi par quella di prima.

RODRIGO Ed a me, per il contrario, dopo aver inteso che la gradite, mi rassembra assai più bella e vezzosa, o perché comincio a considerarla come vostra consorte, o pure per avere il merito di perder molto cedendola ad un amico.

GIOVANNI Io non l'amo punto.

RODRIGO Io l'amo più che me stesso.

GIOVANNI Io di presente quasi che l'abborrisco.

RODRIGO Io l'adoro.

GIOVANNI L'amerei forse vedendola sposa di don Rodrigo.

RODRIGO Allora l'odierei, come cagione del tormento di don Giovanni.

GIOVANNI Ho risoluto.

RODRIGO Ho deliberato.

GIOVANNI Voglio che ceda l'amore.

RODRIGO Voglio che vinca l'amicizia. *«Entrano.»*

*SCENA NONA*

LEONORA, BROGLIO *e poi* TERESA

- LEONORA Broglio, tu non potresti immaginarti quanto mi sei caro.  
BROGLIO Caro vi sono? Anzi mi par d'esservi a buon mercato perché non vi costa niente.  
LEONORA Purché tu mi faccia questo servizio che affettuosamente chiedo, sarò in avvenire dispostissima a remunerarti.  
BROGLIO Io v'ho fatto tanti servizi e serviziali, e non v'ho mai trovato disposta a darmi nulla. Tant'è: v'ho per istitica, stitichissima.  
LEONORA Sii tu prima disposto a servirmi, e vedrai con che larghezza ricompenserò le tue fatiche.  
BROGLIO Con tanta vostra larghezza e forse maggiore di quel che voi dite, fin qui non ho avuto da voi altro che chiacchiere.  
LEONORA Procura di servirmi speditamente e poi ti darò un bel guiderdone.  
BROGLIO Un bel guidone<sup>102</sup> sarei da me senza il vostro, se vi facessi il servizio prima d'aver la mancia.  
LEONORA E non mi credi un paraguanto?<sup>103</sup>  
BROGLIO Non voglio, per credere un paraguanto a voi, parere uno stivale io.  
LEONORA Ci sarà, senza fallo.  
BROGLIO Senza fallo sicurissimo: anzi, per non fallare, non vo' dare alla palla, se non la mando in guadagnata.<sup>104</sup>  
LEONORA Dunque non mi stimi capace di poter darti un regalo?  
BROGLIO Io v'ho per capace di dare un regale, un gravicembalo ed anco una cornamusa.<sup>105</sup> Non resto già capace io perché voi m'abbiate a mandare tutto il dì a zonzo, senza darmi mai né anco un soldo. Oh, se voi fate così con ognuno, non vi mettete a litigare perché le perderete tutte.  
LEONORA Va', caro Broglio, procura di trovar don Giovanni, e digli che Teresa l'invita questa notte al giardino, ma sopra tutto fa' che si conosca la prontezza del cavaliere.  
BROGLIO Se Teresa vuol conoscer la prontezza di don Giovanni a venire, bisogna che prima voi riconoschiate me, che l'ho da ire a trovare.  
LEONORA Né mi presti credenza?  
BROGLIO Non presto, né do a credenza.<sup>106</sup>  
LEONORA Infine tu non m'hai fede.  
BROGLIO Oh, questo poi no: Dio me ne guardi. Non ho mai detto di non

<sup>102</sup> «Guidone» sta per «furfante». Cfr. CRUSCA.

<sup>103</sup> Il «paraguanto» è una «mancia copiosa». Questa formulazione della domanda di Leonora sta per «non mi credi capace di darti un paraguanto?». Cfr. CRUSCA.

<sup>104</sup> L'espressione «mando [la palla] in guadagnata» sta per «vinco», la guadagnata è infatti il confine oltre il quale occorre far passare la palla per vincere il «giuoco della palla». Cfr. N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 4 volumi (ciascuno in 2 tomi), Torino, UTET, 1865-1879, vol. II.2, 1869 (*vide* «guadagnata»).

<sup>105</sup> I termini «regale», «gravicembalo» e «cornamusa» indicano tre diversi strumenti musicali: il primo è una sorta di piccolo organo portativo (chiamato anche «ninfale»); il secondo (detto anche clavicembalo) è uno strumento a tastiera e corde pizzicate, infine il terzo è un aerofono, formato da un'otre di pelle e una o più canne. Cfr. C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980 (edizione 2009, rispettivamente pp. 361-363, 465, 543-544).

<sup>106</sup> L'espressione «dare a credenza» sta per «prestare o dare a credito». Cfr. CRUSCA.

aver fede, ho sempre detto che non vi credo nulla. *«Esce Teresa.»*  
 TERESA *«A Leonora.»* Dice anco il vero: si suol pur dire che prima si paga  
 e poi si fa l'opra.<sup>107</sup>  
 LEONORA *«A Teresa.»* Ma tu rivolgendolo, guasti il detto.  
 BROGLIO *«A Leonora indicando Teresa.»* Anzi, lei raccomoda il fatto.  
 TERESA *«A Leonora.»* Paghiamolo e camminerà.  
 BROGLIO Correrò senza dubbio.  
 LEONORA *«A Teresa.»* Teresa, hai poco cervello.  
 BROGLIO E Broglio averà manco gambe.  
 TERESA *«A Leonora.»* Gli altrui sudori vanno pagati.  
 BROGLIO Oh bene, la sarebbe il caso a tener le stufe secche che fanno su-  
 dare<sup>108</sup> e voglion esser pagati loro.  
 TERESA *«Dà un anello a Broglio.»* Goditi quest'anello per amor mio.  
 BROGLIO Oh, con questo, sì, correrò la quintana.<sup>109</sup> Ditemi adesso che  
 devo fare.  
 LEONORA Dirai a don Giovanni che mia sorella nel giardino l'attende.  
 TERESA Ed a don Rodrigo che Teresa nello stesso luogo l'attende.  
 BROGLIO Voi fate un bel tendere, diavolo che qualcheduno non impani-  
 chi.  
 LEONORA Dirai a don Giovanni che Teresa l'aspetta dai mirti.  
 BROGLIO Mirti? Come mirti?  
 LEONORA Digli più chiaramente che l'aspetta alle mortelle.  
 BROGLIO Io ho inteso: come gl'ha ire alle mortelle basta. Che, ha qualche  
 catarro? E le vinacce non gli hanno fatto nulla? Orsù,  
 agl'incurabili fra poco.  
 TERESA A don Rodrigo dirai che s'incamini alla piccola fonte.  
 BROGLIO Uno alle mortelle e l'altro alla fontanella. Sono acconci tutti  
 due.<sup>110</sup>  
 LEONORA Tu non intendi sanamente.  
 BROGLIO Poco sanamente toccherà a intendere a loro.  
 TERESA Con questi tuoi discorsi che non connettono, tu imbrogli la  
 Spagna.  
 BROGLIO E don Giovanni e don Rodrigo al sentire averanno imbrogliata  
 la Francia. Mortelle e fontanella? Il magistrato è informato.  
 LEONORA Senza più repliche, avvisa don Giovanni che mia sorella lo  
 chiama ai mirti alle quattr'ore.  
 TERESA E don Rodrigo all'istess'ora venga verso le fonti.  
 BROGLIO Se non volet'altro manderò gl'inviti a tutto il parentado.  
 LEONORA *«A Teresa.»* Teresa, tu non hai punto di sale.  
 BROGLIO E per questo la si provvede d'un altro condimento per l'insalata.  
 LEONORA *«A Teresa.»* Non sai pigliar le congiunture.  
 BROGLIO Se le piglia sempre a questo modo, ne saprà più d'uno scalco.<sup>111</sup>

<sup>107</sup> Il proverbio corretto recita: «si fa prima l'opera e poi si paga». Cfr. G. Giusti, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 160.

<sup>108</sup> Le «stufe secche» distinte da quelle «umide» (che riscaldano mediante il vapore), riscaldano direttamente col fuoco. Cfr. F. Cardinali e P. Borrelli, *Dizionario della lingua italiana*, 3 volumi, Napoli, G. Nobile, 1846-1851, vol. III, 1851, *ad vocem*.

<sup>109</sup> L'espressione «correre la quintana» sta per «partecipare alla giostra a cavallo», dal nome del fantoccio di legno che i giostranti devono colpire con la lancia. Cfr. ETIMO.

<sup>110</sup> Il termine «acconci» sta per «accomodati». Cfr. CRUSCA.

<sup>111</sup> Lo «scalco» è colui che ordina i conviti, porta a tavola le vivande e serve i commensali, in particolare le carni precedentemente tagliate o trinciante da lui stesso, da qui l'espressione «[Teresa], non sai pigliar le congiunture», letta da Broglio come incapacità a disarticolare le carni durante la macellazione. Cfr. ETIMO; TREC-CANI.

LEONORA *«A Broglio.»* Parti a chiamar don Giovanni.  
 TERESA *«A Broglio.»* E don Rodrigo ancora.  
 BROGLIO *«A Teresa.»* Ne volete voi più?  
 TERESA Bastan questi.  
 BROGLIO E assai.  
 LEONORA Broglio, non m'imbrogliare, ricordatene.  
 BROGLIO Ne piglio memoria. *Si mette l'anello in dito e parte.*

### SCENA DECIMA

LEONORA, TERESA

LEONORA Teresa, perché voler don Rodrigo?  
 TERESA Leonora, perché voler don Giovanni?  
 LEONORA Fu imprudenza la tua.  
 TERESA Intendila come ti piace.  
 LEONORA Io non posso ragionar che con uno.  
 TERESA Ed io con l'altro.  
 LEONORA In tal maniera s'avvedrà dell'inganno.  
 TERESA Farò conoscerli che il mio cuore l'ama da vero.  
 LEONORA Che vorrai dirgli?  
 TERESA Che gli vo' bene.  
 LEONORA Se tu non sai favellare.  
 TERESA Amore m'insegnerà.  
 LEONORA Temo d'alcuna disavventura.  
 TERESA Lascia pensarci a me.  
 LEONORA Potresti farmi del male.  
 TERESA Tuo danno.  
 LEONORA Sei troppo ardita.  
 TERESA Sono amante.  
 LEONORA Sei sciocca.  
 TERESA Non importa.  
 LEONORA Chi sa che don Rodrigo non ti disprezzi.  
 TERESA Questo non lo temo perché son bella. *«Partono.»*

### SCENA UNDICESIMA

REGINA, DON FERDINANDO

REGINA Oh, quanto godo don Ferdinando, che, sinceratovi dei sospetti, v'alberghi in mezzo del cuore il sereno della quiete.  
 FERDINANDO Non è facile, oh mia signora, il dar bando a quei sospetti che riguardano l'onore, purché una volta s'introducano nella mente.  
 REGINA Riposatevi su la mia fede.  
 FERDINANDO Per non offendere il vostro regal favore riposerò, ma sempre con gli occhi aperti.  
 REGINA A me si deve la cura d'una mia dama.  
 FERDINANDO È più dovuto al padre l'invigilare all'azzioni d'una figlia che possiede molta bellezza accompagnata con poco senno.  
 REGINA V'assicuri la prudenza della Regina.  
 FERDINANDO M'insospettiscono per altra parte i pensieri giovanili del Re.  
 REGINA È saggio il mio marito.  
 FERDINANDO Non è pazzo don Ferdinando.<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Correggo l'errore dell'originale «Fernando».

REGINA Egli non desidera cosa che non conviene.  
 FERDINANDO Io provvedo al male che può venire.  
 REGINA Voi gli togliete...  
 FERDINANDO Perdonimi l'altezza vostra, procuro che non mi sia tolto il mio... ma che gli toglio?  
 REGINA ... il pregio della temperanza.  
 FERDINANDO Mentirebbe chi lo tacciasse di poca moderazione ed in particolare verso Teresa?  
 REGINA Ad un re provveduto di moglie non mancano piaceri amorosi.  
 FERDINANDO Sembrano più dolci quei dell'amica.  
 REGINA Non sono però leciti.  
 FERDINANDO Si fa lecito il tutto chi nasce per dar le leggi ad altri, né le riceve che da sé stesso.  
 REGINA Io custodisco la vostra figlia.  
 FERDINANDO Per maggior sicurezza saremo due.  
 REGINA *«Vede giungere il Re con Broglio.»* Qua viene il Re con il servo di don Giovanni. Don Ferdinando, partite.  
 FERDINANDO M'inchino all'altezza vostra. *Parte.*  
 REGINA (Parla seco molto applicato: m'asconderò per intendere.)  
*Si ritira.*

#### SCENA DODICESIMA

RE, BROGLIO, e REGINA *in disparte*

RE Son Re...  
 BROGLIO Io son matto, e tutti due entriamo in vermicola.<sup>113</sup>  
 RE ... i miei cenni son decreti...  
 BROGLIO Farò motto in cancelleria dunque.  
 RE ... voglio saper la verità...  
 BROGLIO Vostr'altezza non ha giudizio.  
 RE Dico che voglio saper la verità.  
 BROGLIO È ben questa la verità.  
 RE Com'a dire?  
 BROGLIO Vi par egli cosa da uomo di giudizio il fantasticare se Teresa voglia bene a don Giovanni o a don Bellico?  
 RE Vorrei sapere chi fia quello ch'ha imprigionato il cuor di Teresa.  
 BROGLIO Oh, il bargel degl'interiori!<sup>114</sup> Che volete che sia stato?  
 RE Sempre stai sugli scherzi. Dimmi: l'animo sì libero di Teresa chi l'ha legato?  
 BROGLIO Che volete voi? che io sappia il libro di Teresa chi l'ha legato? Bisogna domandarne ai librai.  
 RE A chi l'ha dedicato?  
 BROGLIO Io non ho letto la dedicatoria.

<sup>113</sup> Tra i versi «Son Re» e «Io son matto, e tutti due entriamo in vermicola» ritorna nuovamente la metafora del gioco di carte (in particolare il già citato «delle michiate»): qui «matto» indica una specifica carta di valore che, come il Re, in casi particolari, può rientrare in una «vermicola» cioè in una sequenza di almeno tre o più carte che possono essere: «uguali» (per es. tre o quattro Re), «andanti» (ossia progressive, 1 2 3 4) o «composte» (per es. 1, Matto e Trombe – Trombe è il tarocco 40), e assegnare dunque svariati punti a seconda della combinazione che realizza. Cfr. L. Lippi, *Malmantile racquistato* cit.; e L. Bernardi, *Regole generali del giuoco delle minchiate* cit.

<sup>114</sup> A Firenze «bargello» era dapprima l'appellativo dato al comandante forestiere dei soldati posti a guardia della città, in seguito divenne il nome del capo delle guardie che avevano il compito di vigilare le prigioni pubbliche. Dunque l'espressione «bargel degl'interiori» sta per «capitano delle interiora», in riferimento all'organo «interiore» appena citato dal Re: il cuore. Cfr. CRUSCA.

RE A don Giovanni o a don Rodrigo?  
 BROGLIO Per non far torto a nessuno, a tutti due.  
 RE Il cuore di nobil dama non può nutrire affetti diversi.  
 BROGLIO E di versi, e di prosa. Io so che prosa con loro e che rima con voi ancora.  
 RE Un cuor grande non si può dividere.  
 BROGLIO Io vedo che gli osti dividono benissimo<sup>115</sup> un fegato ch'è molto maggiore.  
 RE Teresa è troppo nobile.  
 BROGLIO Ohibò!  
 RE Non è nobile Teresa?  
 BROGLIO Può essere, ma, se vuol bene a questa sorte di giovanotti, al vedere non pretende troppo su l'antichità.  
 RE A don Giovanni e don Rodrigo ugualmente non è possibile.  
 BROGLIO Possibilissimo.  
 RE Folle: non può dividersi un vero affetto.  
 BROGLIO Io tengo bene bene che l'affetto si possa affettare e farne tante fette che servino a mille non che a due. Non è egli vero che un solo può mangiar più d'una vivanda? O perché una dama non ha poter d'avere più d'uno innamorato?  
 RE Perché l'animo non si pasce nella stessa guisa che il corpo, e troppo varie<sup>116</sup> fra loro son le vivande.  
 BROGLIO Bisogna che l'animo mio patisca d'inappetenza perché non m'ha chiesto mai da magnare. Ma che magna egli di buono quest'animo?  
 RE L'animo amante si ristora d'un riso...  
 BROGLIO Riso? Buona minestra sul brodo di vitella. Piace anco al corpo.  
 RE ... si ciba delle parole...  
 BROGLIO Si mangia le parole? Gl'è di razza genovese.<sup>117</sup>  
 RE ... ed infine si nutrice degli sguardi amati...  
 BROGLIO Un cibo che non aggrava. Bisogna pure che sia di facil digestione: nutrirsi d'occhiate, eh? M'imagino ch'evacui spiragli. O che deve mangiar quest'animo quando digiuna?  
 RE ... quando gl'è tolto il poter cibarsi, allora sitibondo s'imbeve di lagrime...  
 BROGLIO Beve lagrima? Buono gl'è lanzo sicuro: mangia male, ma beve bene.  
 RE ... famelico poi si pasce di sospiri...  
 BROGLIO Un cibo tutto vento. Oh va', sguazza a star seco!<sup>118</sup> Fortuna ch'io non conosco neanche chi lui si sia.<sup>119</sup>  
 RE L'animo dell'amatore è una pianta che non può dilatarsi in rami, né giamai si diparte dalla radice.  
 BROGLIO Se si pasce di sospiri che son ventosi bisogna bene che s'appigli alle radici, se non vuole scoppiare. Mi meraviglio che il medico non gli dica che alla fine questi cibi gli faran male.

<sup>115</sup> Normalizzo l'originale «benissimo».

<sup>116</sup> Correggo l'originale «vario».

<sup>117</sup> Il verso «Si mangia le parole? Gl'è di razza genovese» gioca col detto «mangiarsi le parole» che sta per «non esprimersi bene» accostato all'incomprensibilità della parlata genovese per le orecchie di Broglio.

<sup>118</sup> Il termine «sguazza» sta per «gode»: dunque «Oh va', sguazza a star seco!» (ove «seco» è «l'animo amante» che per Broglio si nutre di «vento»), potrebbe essere parafrasato con un «Che fortuna (goduria) starci assieme!». Cfr. CRUSCA.

<sup>119</sup> Correggo l'originale «sia sia».



RE Anzi un animo innamorato è l'oggetto di tutti i mali...

BROGLIO Ci rimedi, e non mangi così.

RE ...il suo male non ha rimedio se non la morte.

BROGLIO Se così è, mandi per uno dei medici del corpo e sarà guarito in tre dì.

RE Broglio, le tue sciocchezze divertiscono il mio dolore, ma non appagano il mio volere: dimmi pure...

BROGLIO Io non vi posso dire di vantaggio, se non che Teresa adesso m'ha fatto fare due imbasciate, una a don Rodrigo, e l'altra a don Giovanni. Quella di don Rodrigo la sapete anche voi, che se bene la ragione dice in lui... ad ogni modo... signorsì... basta: noi c'intendiamo.

RE E che si contiene in esse?

BROGLIO Che alle quattr'ore di notte vengano al giardino.

RE Taci d'avermi detto questo segreto.

BROGLIO Non ve lo prometto.

RE Farò precipitarti da una finestra se parlerai.

BROGLIO Uhi, almeno almeno in tanta collera, fatemi una grazia.

RE Che grazia?

BROGLIO Che sia la finestra di cantina. *Parte.*

RE Seguirò, sconosciuto, l'orme dei cavalieri. Voglio certificarmi. A che mi conduce la gelosia. *Parte.*

REGINA *In disparte.* Non indarno compresi il tutto. Assistentemi, oh Cieli, che, se voi non mi togliete la scorta della prudenza, spero in breve d'esser felice.

#### SCENA TREDICESIMA

*Giardino e notte.*

DON GIOVANNI *solo*

GIOVANNI L'imbasciata di Teresa mi riconduce frettoloso al giardino. Vengo per consigliarla alle nozze di don Rodrigo. Animo, don Giovanni, che molto importa tener celata la possanza dell'amore quando è tempo di far palese la grandezza dell'amicizia.  
*Entra don Gio.vannò per una parte.*

#### SCENA QUATTORDICESIMA

DON RODRIGO *solo*

RODRIGO Perché don Giovanni sia consorte a Teresa vengo io medesimo a persuaderla a dispetto del mio tormento. Il mormorio dell'acque già m'avvisa che son vicino alle fonti: voglio appressarmi. Costanza, non mi tradire, non mi lasciare: che non è facile impresa farsi ribelle alla dama per solo desiderio di compiacere all'amico. *Entra don Rodr.igo per altra.*

#### SCENA QUINDICESIMA

*«Boschereccia con mortelle da una parte e fonti dall'altra.»*

*Escono da una parte DON GIOVANNI e LEONORA «nell'ombra»*

GIOVANNI Confesso, oh Teresa, che il vostro sembiante, dolce oggetto di meraviglia a chi lo rimira, mi tien legato. Non ha dubbio che il pregio singolare del vostro divino ingegno, come cosa superiore alla bellezza istessa, vuol che v'adori. Pensava invero che doves-

sero un giorno immortalmente stabilirsi le mie catene eleggendovi per mia sposa, ma in oggi che m'è noto che don Rodrigo ancor egli v'ama, mi conviene cangiar pensiero.

LEONORA E perché si fatta mutazione?

GIOVANNI Per non oppormi al voler del Cielo che vi prepara maggior fortuna.

LEONORA Son contenta del vostro amore, né desidero di vantaggio.

GIOVANNI L'amor mio non vi sarà tolto giamai, anzi, amandovi un tale amico, doppiamente vengo ad amarvi.

LEONORA Veggio, don Giovanni, che vi trovate infastidito dei miei favori. Chi mai vi disse che io corrispondo a don Rodrigo se voi siete l'unico oggetto dei miei sospiri, l'unico affetto di questo seno? Parlate alla Regina che tutta la mia volontà sta riposta nelle sue mani.

GIOVANNI Non è possibile che don Rodrigo m'inganni. Io so benissimo ch'egli per genio vi adora e che voi per elezione il gradite.

LEONORA Non dovete credere che mentisca la vostra dama: so ben io che, amandovi fedelmente, per solo inganno son corrisposta.

GIOVANNI (Al certo che Teresa sarà sposa di don Rodrigo.)

LEONORA (Sarà pur mio quell'ingrato di don Giovanni.)

#### SCENA SEDICESIMA

*Escono da un'altra parte DON RODRIGO e TERESA,  
don Giovanni e Leonora «nell'ombra.»*

RODRIGO Sì, mia cara. Oh Dio, che dissi! Inavvertito che sono: chiamarvi mia quando già m'è palese che siete d'altri.

TERESA Io vivo solo per amar don Rodrigo.

RODRIGO Dovete amarmi come amico di don Giovanni vostro consorte.

TERESA Che consorte? Che don Giovanni? Dal vostro dire vi scorgo molto cangiato d'affetto.

RODRIGO Dal vostro favellare vi ritrovo molto cangiata di voce.

TERESA Basta la costanza del cuore.

RODRIGO È maggior costanza il dissimulare i tormenti dell'anima.

#### SCENA DICIASSETTESIMA

RE, DON RODRIGO, DON GIOVANNI,  
Leonora «nell'ombra.», Teresa

RE «*Esce non visto.*» (Accompagnato dal corteggio di mille tormentose confusioni vengo al giardino. Sento che mi divora la gelosia e pure non veggio ancora chi mi dia cagione d'esser geloso. Conosco che dal mio folle amore ingiustamente rimane offeso don Ferdinando, e pure né dall'amare né dall'offenderlo so liberarmi.)

RODRIGO «*Da una parte a Teresa.*» Adorata Teresa.

RE (Rodrigo favella con Teresa: dunque Rodrigo si discopre per mio rivale.)

GIOVANNI «*Dall'altra parte a Leonora nell'ombra.*» Teresa.

RE (Che sento!)

GIOVANNI Che io ugualmente corrisponda all'affetto ed all'amicizia non lo sperate.

RE (Qui don Giovanni discorre con Teresa: temo d'ingannarmi.)

GIOVANNI Teresa, le repliche non han luoco.  
 RE (Senza dubbio Teresa parla con don Giovanni.)  
 RODRIGO Teresa, quietatevi alle mie preghiere.  
 RE (E pure da questa parte Teresa sta ragionando con don Rodrigo. Che portentosi son questi? Forse la mia disavventura per moltiplicarmi la gelosia fa moltiplicar le Terese? Che meraviglia! Che crudeltà!)

### SCENA DICIOTTESIMA

REGINA, DON FERDINANDO, LEONORA *«nell'ombra»*, DON GIOVANNI, TERESA, DON RODRIGO, RE

REGINA *«Sottovoce a Ferdinando, non visti.»* Seguitemi, cavaliere.  
 FERDINANDO *«Sottovoce alla Regina.»* Mia Regina, in che devo servirvi? Qual volontà vi conduce notturna e sola fuor di palazzo? Ordinai come imponeste che siano accese le torce, pronte ad ogni cenno del comando regale.  
 REGINA Le vostre figlie qui si ritrovano a ragionare con don Giovanni e con don Rodrigo, ed io ne vengo per farle spose: che forse il Re mio marito giunse ancor esso con lo stesso disegno. (Mi è convenuto fingere sopra l'amor del Re, per non incolparlo di leggerezza.)  
 LEONORA *«Da una parte.»* Don Giovanni, almeno datemi qualche pegno di fede.  
 GIOVANNI Teresa, voi v'ingannate: don Rodrigo, e non altri, sarà degno possessore della vostra persona.  
 TERESA *«Dall'altra parte.»* Don Rodrigo, se veramente mi amate, promettemi d'esser mio.  
 RODRIGO Teresa, siate pur certa che per grandezza di meriti non ha la Spagna cavaliere che possa uguagliarsi con don Giovanni.  
 RE (Senza dubbio in una parte deve parlar Teresa, l'eco nell'altra.)  
 REGINA (Ho sentito la voce del Re. Ora è tempo.) O là, paggi.  
 LEONORA *«Sempre nell'ombra, a Giovanni.»* A che tanto indugiare, datemi la mano.  
*Vengono Paggi con torce.*  
 GIOVANNI Ciel, che lume è questo?  
 REGINA Appressatevi.  
 GIOVANNI Che veggio? Con chi mi ritrovo?  
 REGINA Don Giovanni, voi siete con la stessa dama con la quale già foste la trascorsa notte. *«Il volto di Leonora è illuminato.»* E quella pur anco, oh don Rodrigo, è la medesima che voi desiderate per moglie. Avvisato non so come don Ferdinando di questi amori, veniva disdegnoso al giardino con animo di punirvi, rimanendosi mal sodisfatto d'una tanta licenza. Qui palese è il tutto, né può cancellarsi l'offesa, se la promessa degli sponsali non vi procura il perdono. Il Re mio consorte venne ancor egli per avvertirvi di quanto potea succedere, e benché gli dispiaccia il seguito, ad ogni modo come prudente, saprà scordarsi di qualunque passato errore.  
 RE Savia è la Regina, e, se io al piacer di lei ho saputo moderare i miei sensi, ben voi potete, oh don Ferdinando, in grazia sua far passaggio dal torbido d'improvvisa guerra al sereno d'una tranquillissima pace.  
 FERDINANDO Mi sarà sempre legge la volontà del mio Re.  
 RE Don Rodrigo, date la mano a Teresa.

TERESA Che gran ventura.

REGINA «A Rodrigo.» Obbedite.

RODRIGO Don Giovanni, che rispondete?

GIOVANNI Rispondo che l'avventuroso successo ha del tutto terminata la nostra lite, avendo disunito in due quell'oggetto che fin ora ci credemmo d'amare in una. Voi, godetevi pur felice il possesso della bella Teresa: io felicissimo godrò l'affetto dell'ingegnosa Leonora, che, se bene in una dama è gran prerogativa la bellezza, io però sempre ad essa ho preferito l'ingegno.

RODRIGO Oh leggiadra disunione, che maggiormente ci unisce: in tal guisa noi due, che siamo un solo per il nodo dell'amicizia, prendiamo due dame che pure son una per i legami del sangue.

FERDINANDO Don Giovanni, come figlio vi abbraccio. Don Rodrigo, sappiate che vi considero con amor di padre.

RE Trionfi in giorno così lieto interamente l'oblivione delle comuni follie, ed anco al Re d'Aragona condonate, oh don Ferdinando, l'arditezza dei suoi trascorsi. Fui cieco è vero, seguendo negli occhi di Teresa i raggi di luminose stelle senza volgermi alla luce del sole che m'invitava al sembiante di mia consorte. Ella ha ben saputo vincer sé stessa e dissimulare per ricoprirmi, ma non permette la giustizia che io con discortese silenzio le rubi il merito della lode che l'è dovuta. Ammenderò in avvenire i miei segreti vaneggiamenti e di questo v'assicuri il nobile rossor delle guance che rende più sincera e più gradita la confession della lingua.

FERDINANDO È facile che si prometta un re d'oprare qual si conviene alla sua regia grandezza.

RE Mia Regina, perché io in avvenire non deva più mai tradirvi, mi sarà freno il vanto della vostra sembianza, unito al tesoro dell'incompatibile avvedimento.

REGINA Fortunata sofferenza, tu mi rendi il consorte.

LEONORA Avventuroso ingegno, da te riconosco l'amato.

TERESA Oh mia cara beltà, a te sola devo l'amante.

GIOVANNI Dunque gradirò Leonora.

RODRIGO Rodrigo amerà Teresa.

RE Il Re adorerà la Regina.

GIOVANNI Prenda in questo punto la Fama il suo strepitoso oricalco,<sup>120</sup> e per destare l'addormentata virtù del presente secolo, consacri all'eternità della gloria le generose *Gare dell'amore e dell'amicizia*.

FINE DELLA COMMEDIA

<sup>120</sup> Il termine «oricalco» sta per «tromba» (letteralmente, ottone). Cfr. CRUSCA.

APPLAUSO, INGEGNO, COMMEDIA SPAGNUOLA,  
ASTREA<sup>121</sup> e AMORE

APPLAUSO            Deriso e sprezzato,  
                              nei ceppi legato,  
                              di te che sarà?  
                              Fra dure ritorte,  
                              bersaglio alla sorte,  
                              ciascun ti vedrà.

INGEGNO             Dal zelo  
                              del Cielo,  
                              a petto, pietà!

COMMEDIA            Le voglie giganti,  
                              le penne volanti  
                              il fato tarpò;  
                              e il tumido ardire  
                              del folle desire  
                              oppresso restò.

INGEGNO             Col volo,  
                              sul polo  
                              così m'alzerò.

ASTREA               D'oltraggiose catene,  
                              questo povero Ingegno  
                              cinto per voi si trova,  
                              ma s'egli è ver che di mortal delitto  
                              lo pretendete autore,  
                              voglion d'Astrea le leggi  
                              che, pria di condannarlo,  
                              a me resti palese  
                              quai sian le colpe sue, le vostre offese.

COMMEDIA            Dal rapitore indegno,  
                              nell'onor, nella vita  
                              oltraggiata son io.

ASTREA               Credilo a me, sarà punito il rio.

INGEGNO             Oh mondo misero,  
                              piango per te.  
                              Rapire un foglio  
                              con tanto orgoglio  
                              s'accusa in me,  
                              ma, fra gli sdegni,  
                              predar più regni  
                              gloria è d'un re.  
                              Oh mondo misero,  
                              piango per te.

COMMEDIA            Su l'arene toscane  
                              dalle rive di Spagna appena io giunsi,  
                              ch'a me fattosi incontro

---

<sup>121</sup> Nella mitologia greca Astrea è la divinità della giustizia. Cfr. TRECCANI.

quel superbo arrogante,  
m'involò, mi rapì di mezzo al seno  
uno de' parti miei, forse il più caro,  
e per maggior mio scorno,  
oggi qual proprio figlio ad altri il mostra  
con diverso sembiante e manco adorno.

Oh qual fulgido tesoro  
quell'indegno mi rapì.  
Quanta sia la sua beltà,  
quanto grande il suo decoro,  
la mia mente solo il sa,  
ch'alla luce il partorì.

Oh qual fulgido tesoro  
quell'indegno mi rapì.

- ASTREA E tu, che mi rispondi?
- INGEGNO Io per brama d'onore  
una commedia sola  
tolsi a costei, nol niego,  
ma con ragion mi scuso,  
che sì fatta rapina  
lice a qualunque e fra le genti è in uso.  
Oh quanti ingegni, oh quanti,  
d'ogni tesoro più vago,  
spogliano la Senna e il Tago,<sup>122</sup>  
né puniti gli veggio.  
Ah, che sol per mia pena,  
dal nemico destino,  
non dal commesso errore,  
viemmi il laccio del piede, il duol del cuore.
- COMMEDIA Altri con miglior senno  
l'opre straniere invola,  
e di toscani accenti  
con sì fatto splendor l'adorna e veste,  
che l'Italia gli applaude,  
che l'Esperia ne gode,<sup>123</sup>  
onde in essi il rubar degno è di lode.
- APPLAUSO Al valor d'un grande ingegno,  
che sia degno,  
io per sempre applaudirò,  
ma di te quasi fanciullo,  
per trastullo  
dentro al cuor mi riderò.  
Al valor d'un grande ingegno,  
che sia degno,  
io per sempre applaudirò.
- INGEGNO Agl'ingegni famosi a piacer vostro  
altamente applaudete,  
e da legami oppresso  
me per pietà sciogliete.

<sup>122</sup> Per «Senna» e «Tago» si intendono per metonimia la Francia e la Spagna. Cfr. TRECCANI. Qui l'Ingegno si riferisce alla pratica (in voga nel Seicento) di tradurre commedie francesi e spagnole in italiano.

<sup>123</sup> «Esperia» è il termine utilizzato dagli antichi greci per designare i territori occidentali: qui si riferisce alla Spagna (detta «ultima Esperia»). Cfr. TRECCANI.

COMMEDIA Il tuo mortale ardire  
 mortal castigo attende:  
 che tu l'opra rubata,  
 in vece di vestirla,  
 la rendesti deforme e l'hai spogliata.

INGEGNO Pazienza, oh mio cuore,  
 che il mal cesserà.  
 Soffrendo il dolore,  
 m'è pregio di gloria  
 l'altrui crudeltà.  
 Pazienza, oh mio cuore,  
 che il mal cesserà.

ASTREA Del prigioniero avvinto,  
 ditemi: che far deggio?

COMMEDIA Nel sempiterno orrore  
 dell'oblio più profondo  
 resti sepolto e più non viva al mondo.

INGEGNO Costanza, oh cuor mio,  
 che il ben tornerà.  
 L'orror dell'oblio,  
 d'illustre vittoria  
 cagion mi sarà.  
 Costanza, oh cuor mio,  
 che il ben tornerà.

ASTREA Parmi che il suo destino  
 a bastanza il punisca  
 con tormento più crudo:  
 non è poco martir trovarsi ignudo.

AMORE Frena il soverchio sdegno,  
 oh Commedia vezzosa,  
 che non sempre conviene  
 mostrar sembiante irato,  
 e spesse volte in terra  
 la cagion del peccar senza il peccato.  
 Il sospirar dolente  
 dell'afflitto innocente  
 dal ciel mi tolse e a sua difesa io venni:  
 l'ira omai si diliegui,  
 diasi bando al rigore,  
 ceda lo sdegno al supplicante Amore.

COMMEDIA Oh gran nume del cielo,  
 chiedi ciò che t'aggrada.

AMORE Chiedo la libertà del prigioniero.  
 Egli, purtroppo è vero,  
 senza penne bastanti  
 sovente aspira a gloriose prove,  
 ma l'ardente desio  
 di servir la beltà, l'infiamma e muove.  
 Mira i rai qui dentro accolti  
 e vedrai per chi peccò:  
 lo splendor di tanti volti,  
 fu quel sol che l'infiammò.

Merta giusto perdono

la passata arditezza,  
che gran scusa agli errori è la bellezza.

APPLAUSO Per aver guance di rose,  
donne mie, quanto potete:  
con lo sguardo in noi porgete  
gran desio d'opre famose.  
Donne mie, che non potete,  
per aver guance di rose.

COMMEDIA Alla beltà toscana  
io stessa in avvenire  
mi pregierò servire.  
Sia l'Ingegno disciolto,  
e invece di punirlo,  
resterò debitrice  
di mai sempre lodarlo.

APPLAUSO Io d'applaudirlo.

COMMEDIA Oh stelle,  
più belle,  
più vaghe del sol,  
voi siete ai mortali  
conforto nei mali,  
contento nel duol.

Miei voti  
devoti  
anch'io v'offrirò,  
ma dandovi il cuore,  
tributo maggiore  
donarvi non so.

INGEGNO Io, sollevato intanto  
dal favor dei vostr'occhi,  
dive dell'Arno altero,  
con memorabil suono,  
paleserò in eterno  
che la mia libertà fu vostro dono.

COMMEDIA Anzi al valor sublime  
di tante dive e tante,  
se l'italico applauso è forse poco,  
voi, che dai lidi iberi  
meco fin qui veniste,  
dei raggi lor sereni  
al notturno fulgore,  
palesate col piè l'ardor del cuore.

*Tutti* Alla danza, alla danza omai correte.  
AMORE e COMMEDIA «a 2» Ai salti giocosi  
il passo volgete.  
APPLAUSO e ASTREA «a 2» Con giri festosi  
scherzando godete.

*Tutti* Alla danza, alla danza omai correte.

Per far preda gentil d'un bel sembiante,  
sia nel moto del piè l'alma costante.

*Siegue per fine il ballo di sei Cavalieri vestiti alla Spagnuola.*



Il M.«olto» R.«everendo» P.«adre» Coccapani, qualificatore di questo S.«anto» Off.«icio», si contenti leggere la presente commedia se in essa è cosa dissonante a' sac.«re» can.«oniche» cost.«ituzioni» apost.«oliche» e buoni costumi, e referischi.

Dal S.«anto» Off.«icio» di Firen.«ze» questo dì 8 luglio 1679.

Fr.«ate» Ces.«are» Pall.«avicino» vic.«ario» gen.«erale» del S.«anto» Off.«icio» di Fir.«enze» reverendiss.«imo» padre.

Non so se più gareggi in questa opera l'amore con l'amicizia o l'altezza delle sentenze con la leggiadria degli scherzi che ci ho trovato graziosamente accoppiati, e però giudico che le stampe gli faranno incontrar l'applauso di chi intende. Così attesto dal nostro noviziato di S.«anta» Maria del Suffragio a dì 10 luglio 1679.

Io Sigismondo Regolo di S.«an» Silverio provinc.«iale» de' c.«lerici» r.«egolari» delle scuole pie e qualificatore del S.«ant»'Uff.«izio» di Fir.«enze»

Stampisi

Fr.«ate» Ces.«are» Pall.«avicino» Vic.«ario» Gen.«erale» del S.«anto» Off.«icio» di Fir.«enze»

Matteo Mercati avvoc.«ato» per il seren.«issimo» granduca di Toscana.



## APPENDICE 4

Le ramificazioni europee del *Guardarse a sí mismo* di Calderón tra XVII e XVIII secolo

Nel seguente prospetto cronologico sintetizzo il percorso europeo che il *plot* calderoniano svolse dalla sua prima edizione spagnola fino all'ultima rivisitazione settecentesca.

ANNO	CITTÀ	TITOLO, GENERE	AUTORI (TESTO/FONTE)
1651	Alcalá <sup>1</sup>	<i>El guardarse a sí mismo</i> commedia	Pedro Calderón de la Barca
[1653-59]	[Firenze]	<i>Custode di sé stesso</i> <sup>2</sup> commedia (ms.)	Pompeo Colonna principe di Galliciano (da Calderón de la Barca)
1655	Paris <sup>3</sup>	<i>Le gardien de soi-mesme</i> commedia	Paul Scarron (da Calderón de la Barca)

<sup>1</sup> Le edizioni successive sono: Lisboa 1653; Madrid 1653; Madrid 1684; Valencia 1689; Madrid 1761; Valencia 1764; Barcelona 1766; cui si aggiungono 2 manoscritti e 11 stampe s. d. di cui 2 stampate a Sevilla. Per lo stato delle fonti di ciascuna delle opere citate di qui in avanti (riporto solo le edizioni dei secoli XVII e XVIII) mi sono affidato ai seguenti repertori bibliografici, cui rimando per l'indicazione dei numerosissimi editori omessi qui per brevità: *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, 4 volumi, a cura di K. Reichenberger e R. Reichenberger, con la collaborazione di T. Berchem, H. W. Sullivan e A. San Miguel, Kassel, Thiele & Schwarz, poi Edition Reichenberger, 1979-2009, vol. I: *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung*, 1979, pp. 84-88; M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, Fink, 1974, p. 172; e M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, p. 388.

<sup>2</sup> Questa commedia è custodita in forma di manoscritto in I-Fr ed è stata riconosciuta da Nicola Michelassi e Salomé Vuelta García come riscrittura dell'*Alcaide de sí mismo* di Calderón de la Barca (erroneamente identificata come *Scaramuccia, villano napoletano* in S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze: catalogo ragionato*, Firenze, Polistampa, 1998, p. 27). I due studiosi hanno ricostruito una possibile datazione intorno al 1653-59 in base ad alcuni indizi trovati nei contatti di natura impresariale tra Giovan Carlo de' Medici e Pompeo Colonna, il quale vi cita alcuni comici da lui protetti, i cui nomi d'arte corrispondono esattamente ai nomi dei personaggi del *Custode di sé stesso*. Si potrebbe trattare dunque della prima traduzione nota (non solo italiana) della commedia spagnola di Calderón. Cfr. N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 67-137: 123; *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Atti del I Colloquio Internazionale (Pisa, 4-5 ottobre 2002), a cura di S. Vuelta García, Firenze, Olschki, 2004, p. 326, nota 4; e M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti* cit., pp. 388-390. Per la vita di Pompeo Colonna cfr. F. Petrucci, voce *Colonna Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

<sup>3</sup> Le edizioni successive sono: Paris 1658; Paris 1688.

1655/56 <sup>4</sup>	Paris <sup>5</sup>	<i>Le geôlier de soi-mesme</i> commedia	Thomas Corneille (da Calderón de la Barca)
1678	Amsterdam <sup>6</sup>	<i>De Sipier van zich zelven</i> commedia	Pieter van Geleyn (da Corneille)
1680	Hamburg	<i>Sein Selbst Gefangener, oder der närrische Prinz Jodelet</i> melodramma	libr. Heinrich Münsch (da Scarron) o Heinrich Hintze (da Pieter van Geleyn) <sup>7</sup> mus. Johann Wolfgang Franck <sup>8</sup>
1681	Firenze <sup>9</sup>	<i>Il carceriere di sé medesimo</i> melodramma	libr. Lodovico Adimari (da Corneille) mus. Alessandro Melani
[1700 ca]	[Napoli]	<i>Guardia di sé stesso</i> <sup>10</sup> scenario (ms.)	?

<sup>4</sup> La datazione al 1655 si legge in M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns* cit., p. 172; quella al 1656 in *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., vol. I, p. 87.

<sup>5</sup> Le edizioni successive alla prima sono: Rouen 1655; Leyden 1656; Leyden 1657; Leyden 1658; Rouen 1661; Paris 1661; Amsterdam 1662; Leyden 1689; Paris 1738; Geneve 1768; Paris 1782. Franzbach riporta nel suo elenco un'edizione Ginevra 1678 scartata dai successivi studiosi di bibliografia calderoniana. Presumibilmente si tratta di una svista dello studioso, il quale ha copiato 1678 in luogo di 1768, data attestata per un'edizione ginevrina del lavoro di Corneille. Cfr. M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns* cit., p. 172.

<sup>6</sup> Le edizioni successive alla prima sono: Amsterdam 1679; Amsterdam 1705; Amsterdam 1737.

<sup>7</sup> Franzbach e Henry Wells Sullivan attribuiscono il libretto a Heinrich Hintze come rifacimento di Scarron, mentre i Reichenberger lo reputano di paternità di Heinrich Münsch (cfr. M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater* cit., p. 172; *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., vol. I, p. 88; H. Wells Sullivan, *Calderón and the Semi-Operatic Stage in Spain after 1651*, in *Calderón and the Baroque Tradition*, a cura di K. L. Levy, J. A. Ara, G. Hughes, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 69-80: 75, 77). Schütze ricorda invece questo allestimento come «prima opera comica ad Amburgo» (cfr. J. F. Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg, J. P. Reder, 1794, p. 50).

<sup>8</sup> Per la vita e le opere di questo compositore (1644-1710 ca) cfr. G. J. Buelow, voce *Franck Johann Wolfgang*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grove-music.com>>.

<sup>9</sup> Le edizioni successive alla prima sono: Reggio 1684; Bologna 1697; Wien 1702. Cfr. il Capitolo IV.

<sup>10</sup> Questo scenario si trova in un manoscritto napoletano (conservato in I-Nn [XI.AA.40, vol. II]) intitolato *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonino Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, 1700. Per lo studio del manoscritto, un'approfondita bibliografia e l'edizione del testo cfr. l'edizione bilingue (inglese-italiano) *The Commedia dell'Arte in Naples: a Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, 2 volumi, a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Lanham, Scarecrow Press, 2001, vol. II, pp. 488-491, 554; e C. Marchante Moralejo, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y "scenari"*, in *Calderón en Italia: la Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 42-93: 49, 90.

[1702-1709]	San Pietroburgo	<i>Princ Pikeľ'-Gering, ili Žodelet, samyj svoj tjur'movyj zaključnik</i> <sup>11</sup> commedia	Johann Velthen (da Münsch/Hintze?)
1720	Torino	<i>Il carceriero di sé stesso</i> <sup>12</sup> melodramma	libr. Antonio Salvi mus. Giuseppe Maria Orlandini <sup>13</sup>
1726	Hamburg	<i>Der lächerliche Printz Jodelet</i> <sup>14</sup> melodramma	libr. Johann Philipp Praetorius, mus. Reinhard Keiser
1733	?	<i>Il carceriere di sé stesso</i> <sup>15</sup> commedia (ms.)	Antonio Salvi e Giovan Battista Fagiuoli
1741	Hamburg	<i>Jodelet</i> <sup>16</sup> commedia	?

<sup>11</sup> Questa versione russa del dramma di Calderón fu portata in scena nella San Pietroburgo dello zar Pietro I (1672-1725) al teatro Kunst-Fjurst da una compagnia di attori itineranti tedeschi su un testo approntato prima della morte dal capo-compagnia Johan Velthen (1640-1692). Le informazioni su questo dramma, pubblicate in uno studio di John Weiner del 1970, sono invero molto nebulese: non è citata con chiarezza la lingua del dramma (il titolo è in russo, ma chi la portò in scena era comunque una compagnia teatrale tedesca: forse bilingue?), e non si fornisce alcuna indicazione sulle coordinate del manoscritto (o stampa) da cui Weiner cita alcuni passi (riportando sempre nel dettaglio i numeri di pagina). Cfr. J. Weiner, *Mantillas in Muscovy. The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia 1672-1917*, Lawrence, University of Kansas Publications, 1970, pp. 7, 12-16.

<sup>12</sup> Per lo studio del libretto di Salvi cfr. F. Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi: aspetti della riforma del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 76, 80-85, 112, 118-119, 255-256. Per gli esemplari superstiti: C. Marchante Moralejo, *Calderón en Italia* cit., p. 51; e M. G. Profeti, voce *Calderón de la Barca, Pedro, El alcaide de sí mismo*, nel *Catalogo di Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, a cura di M. G. Profeti, Alinea, 2009, pp. 387-392: 391-392. Salvi, nella lettera «A chi legge» del suo libretto del 1720 scriveva: «il soggetto del presente dramma è *Le géôlier de soi mesme* di Tommaso Cornelio, tragico famoso della Francia. Questo nel secolo passato fu tradotto in versi toscani per la musica da una penna molto erudita e nota per altre sue poetiche composizioni [i.e. Lodovico Adimari], ma secondo il gusto di allora. Io non ho preteso se non di rivestirlo alla moda presente [...]» (A. Salvi, *Il carceriero di sé stesso*, Torino, F. A. Gattinara, 1720, p. [VI]). A dispetto della tanto decantata “moda presente”, lungo il libretto di Salvini si incontrano svariati rimandi diretti al dramma di Adimari. Uno tra i più palesi è l'incipit dell'aria del Re «Scrivi in marmo un rege offeso» (I.13; A. Salvi, *Il carceriero* cit., p. 23) quasi copia esatta di quella del Re di Adimari nella scena I.14 (vv. 588-591): «Scrivi in marmo un regio petto».

<sup>13</sup> Per la vita e le opere di questo compositore (1676-1760) cfr. F. Giuntini, voce *Orlandini Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.

<sup>14</sup> Quest'opera in forma di pasticcio è citata in *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., vol. I, p. 88; e H. Wells Sullivan, *Calderón and the Semi-Operatic* cit., pp. 69-80: 75, 77.

<sup>15</sup> Dal manoscritto di questa commedia in prosa (conservato in I-Fr [Ms. 3471]) catalogato per la prima volta da Castelli (S. Castelli, *Manoscritti teatrali* cit., pp. 135-136) emerge che il dramma per musica del Salvi – dato alle stampe nel 1720 – era stato tradotto «dal francese nella lingua italiana dal dottore Antonio Salvi, Anno 1699», e che questa prima stesura era stata «messa al pulito e rivista con aggiunte da Giovanni Battista Fagiuoli l'anno 1733». Cfr. C. Marchante Moralejo, *Calderón en Italia* cit., p. 51; e N. Michelassi e S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo* cit., pp. 117-118.

<sup>16</sup> Dramma rappresentato in lingua olandese ad Amburgo. Cfr. *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* cit., vol. I, p. 88 (dove è citato M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater* cit., p. 184).



## APPENDICE 5

### Lista delle opere di Alessandro Melani

ANNO	TITOLO	CITTÀ, TEATRO	LIBRETTISTA
1668	<i>Ergenia</i> <sup>1</sup>	Roma	?
1669	<i>L'empio punito</i> <sup>2</sup>	Roma, Pal. Colonna	F. Acciaiuoli, G. F. Apolloni
1677	<i>Le reciproche gelosie</i> <sup>3</sup>	Siena	F. B. Nencini
1677	<i>Il trionfo della continenza considerato in Scipione Affricano</i> <sup>4</sup>	Fano, Fortuna	G. Monteverchi

<sup>1</sup> Partitura e libretto non identificati. Per la copia delle parti dell'*Ergenia* rappresentata al palazzo Rospigliosi Alessandro Melani fu pagato 26 scudi il 20 febbraio del 1668 (come si legge in Archivio Rospigliosi, n. 1097, *Giornale del libro Mastro*, p. 6, in I-Rvat). Weaver ipotizza che ci sia una relazione tra questa *Ergenia* e l'*Eugenia* allestita a Viterbo nel 1678. Cfr. R. L. Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 252-295: 274.

<sup>2</sup> Partitura integrale in I-Rvat [Chigi, Q.V.57]; libretto: [F. Acciaiuoli e G. F. Apolloni], *L'empio punito*, Ronciglione [i.e. Roma], B. Lupardi, 1669. Cfr. R. L. Weaver, *Alessandro Melani (1639-1703)*, *Atto Melani (1626-1714)*. *Supplement: an Index to the Operas and Intermedii of Alessandro Melani*, Wellesley, Wellesley College, 1972, «The Wellesley Edition Cantata Index Series», p.n.n., op. n. 3 (d'ora in avanti *Index*); *Id.*, *Materiali* cit., p. 275; e R. Dietmar, *Alle Welt spricht von Don Giovanni - von Acrimante spricht niemand: ein Blick auf die erste Don Juan-Oper (Alessandro Melani: „Ilempio punito“, 1669)*, in *Opern und Opernfiguren: Festschrift für Joachim Herz*, in Zusammenarbeit mit G. Heldt und G. F. Mielke herausgegeben von U. und U. Müller, nr. 2, Salzburg, Ursula Müller-Speiser, 1989, pp. 17-29. La partitura documenta la paternità di Melani e Acciaiuoli ma non menziona Apolloni, citato da Salvator Rosa che il 25 gennaio 1669 scrive a Ricciardi (cfr. G. Morelli, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, «Chigiana», XXXIX, n.s. 19, 1982, pp. 211-264: 231-232; e S. Rosa, *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. Giotto Borrelli, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 381-383).

<sup>3</sup> Partitura integrale in I-Rvat [Chigi Q.VI.88 (non Barb.lat. come nell'*Index*)], intitolata «Scherzo pastorale a 5» (Eurillo, Rosauro, Clori, Lidia, Filli), e recante il nome di entrambi gli autori. Libretto: [F. B. Nencini], *Le reciproche gelosie*, Siena, Stamp. del Pubbl., 1677. Nel 1691 l'opera fu allestita a Firenze al Teatro del Cocomero col titolo *Il sospetto senza fondamento* (Firenze, Stamp. di S.A.S. alla Condotta, 1691), nel 1699 come *Il sospetto non ha fondamento, o vero La costanza negli amori* (Firenze, V. Vangelisti, 1699). Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 8; R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978, pp. 170, 185. Nel suo *per le biografie dei fratelli Melani* cit., Weaver non menziona l'allestimento fiorentino del 1711 della *Costanza negli amori* (Teatro del Cocomero) riportato nell'*Index*: si tratta forse di una ripresa dell'*Eurillo ovvero La costanza negli amori fra' pastori* (Roma, G. Vannacci, 1697), rifacimento di «Pintace de Trosis» (certamente un anagramma) «posto in musica dal signor Giosepe della porta». Cfr. R. L. Weaver, *Materiali* cit., pp. 279-280.

<sup>4</sup> Arie in D-MÜp [Santini-Sammlung, 4085]; libretto: [G. Monteverchi], *Il trionfo della continenza considerato in Scipione Africano*, Perugia, L. Ciani e F. Desideri, 1677. La paternità del compositore è stata provata da Weaver secondo alcune concordanze autorevoli (cfr. R. L. Weaver, *Materiali* cit., pp. 279-280; e *Id.*, *Index* cit., op. n. 9), mentre quella di Giulio Monteverchi è documentata in F. Gasparoli, *Le glorie di Fano abbozzate nei suoi illustri cittadini*, in I-FAN [Mss.: sez. VI (Amiani) 39; e sez. I (Federici) 68 (copia)], cit. in L. Ferretti, «*Continenza*» e «*Trionfo*» di Scipione Affricano, in «*A vagheggiare Orfeo*» *Festival del Barocco Musicale*, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla cultura, [1999], pp. 173-197, 333-357. In questo volume miscelaneo stampato in occasione della ripresa dell'opera al teatro della Fortuna di Fano nel 1998 si veda anche L. Bianconi, *Frammenti di un trionfo rinovato*, in «*A vagheggiare Orfeo*» cit., pp. 163-170, 323-331.

1680	<i>Il Corindo</i> [mus. di L. Cattani, modifiche di Melani] <sup>5</sup>	Pratolino	J. G. Giacomini
1681	<i>Il carceriere di sé medesimo</i> <sup>6</sup>	Firenze, Cocomero	L. Adimari
1682	<i>Ama chi t'ama</i> <sup>7</sup>	Siena	F. B. Nencini
1684	<i>L'amante di sua figlia ovvero Le generosità romane in amore sotto Quinto Fabio Massimo</i> <sup>8</sup>	Firenze, Cocomero	L. Adimari
1686	<i>L'innocenza vendicata overo La santa Eugenia</i> <sup>9</sup>	Viterbo	G. Bussi
1686	<i>Il finto chimico</i> <sup>10</sup>	Pratolino	G. C. Villifranchi
1687	<i>Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda</i> [atto I] <sup>11</sup>	Roma, Pal. Pamphili	B. Pamphili

<sup>5</sup> Partitura perduta; libretto: [J. G. Giacomini], *Il Corindo*, Firenze, V. Vangelisti, 1680. La paternità di J. G. Giacomini e L. Cattani, così come pure le modifiche di G. A. Moniglia e A. Melani sono documentate in alcune lettere di Alessandro e Filippo Melani a Luca Casimiro degli Albizzi (30 gennaio 1680 e 10 febbraio 1680) conservate nell'Archivio degli Albizzi a Firenze [801] e citate in W. C. Holmes, *Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago press, 1993, pp. 28-29, 184.

<sup>6</sup> Partiture integrali in F-Pn [Vm<sup>4</sup> 9], I-Bc [AA.286]. Libretti: L. Adimari, *Il carceriere di sé medesimo*, Firenze, V. Vangelisti, 1681. L'opera fu ripresa come *La calma fra le tempeste, overo il principe Roberto fra le sciagure felice a Reggio* nel 1684 (libretto: Reggio, P. Vedrotti, 1684; partitura in I-MOe [Mus. F. 730]) e come *Il Roberto overo il carceriere di sé medesimo* a Bologna nel 1697 (Bologna, eredi A. Pisarri, 1691). Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 7; *Id.*, *Materiali* cit., pp. 282-283; R. L. Weaver e N. Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., p. 151.

<sup>7</sup> Partiture integrali in I-Bc [AA.287, col titolo *Chi geloso non è amar non sa*] e I-MOe [F.1551]. Libretto più antico (ma non prima edizione): [F. B. Nencini], *Ama chi t'ama*, Siena, Stamp. del Pubbl., 1682 (libretti mss. in I-Rc, 1449, col titolo *L'inganni amorosi*; e I-Fn, Magl.VII.128). La paternità di entrambi gli autori è documentata nella partitura bolognese. Personaggi: Lidia, Clori, Eurillo, Rosauero (corrispondono, tranne che per la mancanza di Filli, ai personaggi delle citate *Reciproche gelosie* di Nencini). L'opera fu ripresa come *Gli amori di Lidia e Clori* a Bologna nel 1688 (Bologna, B. Recaldini e G. Borzaghi, 1688) e nel 1691 nella Villa Foggianova dei Bentivogli (Bologna, G. Borzaghi, 1691). Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 1; e R. L. Weaver, *Materiali* cit., pp. 283-284.

<sup>8</sup> Partitura integrale in F-Pn [Vm<sup>4</sup> 70]. Come riportato nella scheda *online* della Biblioteca Nazionale di Parigi, sul manoscritto si legge: «Drama del sig. Lodovico Adimari», senza nessun riferimento al compositore. Libretto: L. Adimari, *L'amante di sua figlia ovvero Le generosità romane in amore sotto Quinto Fabio Massimo*, Firenze, V. Vangelisti, [1684]. I Weaver datano questo libretto al 1683, ma le prove che ho esposto nel Capitolo I suggeriscono che il libretto, così come l'allestimento al Teatro del Cocomero, debbano essere datati al 1684. Cfr. R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., p. 154. La paternità del compositore si desume dall'attribuzione coeva di due arie a Melani: «Fido orror, selve beate» (ROSINDA I.1), conservata in S-Gu [Hvitfeldtska lärov., 121] (RISM ID no. 190003616); e «Sonno, tu ch'in varie forme» (MARCELLO, III.1), indicata nel catalogo di Weaver nell'indice dei primi versi. Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., p.n.n. Per maggiori informazioni sull'attribuzione di quest'opera a Melani si veda qui il Capitolo I.

<sup>9</sup> Partitura in F-LYm [Mss. 129.979]; libretto: [G. Bussi], *L'innocenza vendicata overo La santa Eugenia*, Viterbo, P. Martinelli, 1686 (ristampato dallo stesso editore col nome del poeta nel 1687). La paternità del compositore è documentata dalla partitura manoscritta; cfr. R. L. Weaver, *Materiali* cit., pp. 285-286.

<sup>10</sup> Partitura perduta; libretto: [G. C. Villifranchi], *Il finto chimico*, Firenze, V. Vangelisti, 1686. La paternità di Villifranchi è attestata da una lettera di G. B. Fagioli (cit. in R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* cit., p. 158), quella di Melani in alcune lettere dell'Archivio degli Albizzi. Una per tutte può essere quella dell'11 maggio 1686, inviata da Paolo Falconieri a Luca degli Albizzi (Archivio degli Albizzi [738], citata in W. C. Holmes, *Opera Observed* cit., pp. 29-30, 184-185).

<sup>11</sup> Quest'opera, la cui partitura già conservata in I-MOe è andata perduta (come pure il libretto datato al 1683), pare fu affidata a Melani per il prim'atto, mentre il secondo e il terzo furono musicati rispettivamente da B. Pasquini e A. Scarlatti. Cfr. E. J. Luin, *Repertorio dei libri musicali di S. A. S. Francesco II d'Este nell'Archivio di Stato di Modena*, «La Bibliofilia», XXXVIII, 1936, pp. 418-445: 424, dramma n. 40 («La S. Dimna del Melani, Pasquini e Scarlatti, divisa in tre libri»), cit. in R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 286. Una prova coeva della tripartizione dell'opera che si diede in casa Pamphili all'inizio del 1687 sono due lettere che Tommaso del Bene inviò a Francesco Maria de' Medici. Nella prima, datata 8 gennaio 1687, si legge: «Domani da sera fanno dal si-



1695	<i>Il conte d'Altamura, ovvero Il vecchio geloso</i> <sup>12</sup>	Firenze, Casino di S. Marco	?
DRAMMI NON DATATI			
	<i>Arsinda</i> <sup>13</sup>	?	?
	<i>L'Idaspe</i> <sup>14</sup>	?	?
INTERMEDI, INTRODUZIONI, ECC. <sup>15</sup>			
1667 ca	<i>L'Europa</i> (introduzione a 3 voci a un balletto) <sup>16</sup>	Vienna, Cortina	?
-	Capriccio a 3 (intermedio) <sup>17</sup>	?	?

gnore cardinale Panfilo la prima commedia.», nella seconda: «Bella riesce la commedia del cardinale Panfilio, composta dai tre primi maestri di cappella di Roma, cioè Scarlatti, Melani e Pasquini.». Cfr. *Lettere del cavalier del Bene da 30 novembre a 15 febbraio 1686 e del signor abate Doni da 2 settembre 1686 a 26 novembre 1687*, in I-Fas, Mediceo del Principato 5818, III, cc. 9-10; riportate in F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, 2 volumi, Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2004, vol. II, p. 384.

<sup>12</sup> Partitura perduta. Opera attribuita in via dubitativa da Weaver in R. L. Weaver, voce *Melani Alessandro*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>. Il libretto adespoto indicato dallo studioso è in I-Bc e I-Bu: *Il conte d'Altamura*, Firenze, B. Rontini, 1695, ma lo studioso non ne data la *performance* e non riporta la fonte dell'attribuzione di quest'opera a Melani.

<sup>13</sup> Partitura già conservata in I-MOe e oggi perduta. Cfr. P. Loschi e G. Panelli, *Catalogus Estensium manuscriptum codicum*, mss. in I-MOs [fondo Bibl.Estense 209/12, vol. III, p. 227] («*Arsinda* Drama posto in musica dal Sig.r Alessandro Melani. Atto primo»), cit. in R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 293.

<sup>14</sup> Partitura integrale in I-Rvat [Chigi, Q.VI.91], e parti staccate sempre in I-Rvat [Chigi, Q.VI.92-95]; libretto non identificato (non conosciamo né il librettista, né le coordinate dell'allestimento). La paternità del compositore è documentata dalla partitura. Personaggi: Idaspe, Arbante, Laurindo, Rosalba, Filli. Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 5; e R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 293.

<sup>15</sup> Escludo dal computo la musica che Weaver attribuisce a Melani per il *Troiani herois Aeneae iter ad alysiun; carmen allegoricum musicis modis concinnatum, e dictum, dum Benedictus Pamphilius [...] philosophica, ac theologica laurea donaretur* (Roma, Tizzoni, 1676). Questo carne allegorico è riportato solo in R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 279, ma non nella voce dello stesso autore per il *New Grove*. Morelli chiarisce che nel 1676 Melani diresse sue musiche nella chiesa di S. Ignazio in Roma per la cerimonia in onore della laurea di Benedetto Pamphili, ma erano «a quattro cori»: sicuramente di natura sacra e non drammatica. Cfr. A. Morelli, voce *Melani Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

<sup>16</sup> Partitura integrale in A-Wn [Mss. 18740]; libretto non identificato. I personaggi di questa introduzione sono: Amore, Europa e Giove. La paternità del compositore è documentata nella partitura. Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 4; e R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 294.

<sup>17</sup> Partitura incompleta (manca un ipotetico trio finale) in A-Wn [Mss. 18762]; libretto non identificato. I personaggi di questo intermedio sono: Bacchettone, Soldato e Giocatore. La paternità del compositore è documentata nella partitura. Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 2; e R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 294.

-	<i>Rinaldo</i> («intermedio a cinque con instrumenti») <sup>18</sup>	?	P. Cenciani
1699	Serenata (a 3) <sup>19</sup>	Roma, Palazzo Orsini	?

<sup>18</sup> Partitura in F-Pn [D.7864], GB-Lbl [Harley 1792], e parti staccate in I-MOe [Mus.E.129.1-6]; libretto non identificato. I nomi degli autori sono documentati entrambi nella partitura inglese, solo il compositore in quella francese. I personaggi di questo intermedio sono: Rinaldo, Armida, Ubaldo, Carlo e Ninfa. Cfr. R. L. Weaver, *Index* cit., op. n. 6; e R. L. Weaver, *Materiali* cit., p. 294.

<sup>19</sup> A fine luglio del 1699 una lettera del principe di Monaco a Luigi XIV documenta una Serenata «del signor Melani» (i cui personaggi erano: la Gloria, la Religione e il Tevere) allestita a Roma da Marie-Anne de La Trémoille (principessa d'Ursins, 1641-1722) nel suo palazzo. Cfr. L. de La Trémoille, *Madame des Ursins et la succession d'Espagne*, cit. in N. Morales, *Artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007, p. 164, n. 156 (riportato in J. M. Domínguez Rodríguez, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenasgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013, p. 237).

## APPENDICE 6

Le partiture del *Carceriere di sé medesimo*: schede tecniche

F-Pn [Vm<sup>4</sup> 9] = PA

Ho effettuato lo studio di questa partitura attraverso la digitalizzazione del microfilm della partitura approntata nel 2012 dal *Département de la reproduction* della Biblioteca Nazionale parigina; dunque la leggibilità di alcune iscrizioni dei fogli di guardia è molto bassa, e soprattutto non è stato possibile misurare le varie parti del volume, né rilevare le filigrane della carta.

### DESCRIZIONE FISICA

- Volume oblungo (la digitalizzazione non riporta la coperta).
- Sulla controguardia al centro si legge: «13» (manoscritto).
- Sul *recto* del foglio di guardia d'apertura al centro in grafia seriore si legge «Opera | Del Signor Alessandro | Melani». In alto a destra è presente un'iscrizione non leggibile. Sul *verso* della stessa carta in alto al centro si legge (nella stessa grafia del *recto*): «il Carceriere di se medesimo»; al centro e in basso a destra seguono due segnature: la prima è «Vm 785», la seconda «Vm<sup>4</sup> 9» tutt'oggi valida.
- La musica si snoda lungo 214 carte non numerate.

### CARTE

- 8 pentagrammi per facciata.

### FASCICOLAZIONE

- I 55 fascicoli contenenti la musica sono numerati da mano coeva sull'angolo superiore sinistro del *recto* della prima carta del fascicolo.<sup>1</sup> La numerazione riparte da 1 per ogni atto ed è così organizzata (si noti l'esatta corrispondenza tra la scansione testuale e le unità codicologiche):
  - [I] → 1 bifolio costituito da retroguardia e primo foglio di guardia (c. [II])
  - Atto I            1-17 → 17 duerni, cc. [1-68]  
                         18 → 1 bifolio, cc. [69-70]
  - Atto II            1-17<sup>2</sup> → 17 duerni, cc. [71-137]
  - Atto III           1-19 → 19 duerni, cc. [136-213]  
  
                         [20] → 1 bifolio con la seconda carta tagliata, c. 214

<sup>1</sup> La scansione in duerni è confermata anche dalla presenza dei *custodes* verbali nell'angolo in basso destra del *verso* dell'ultima carta di ciascun fascicolo.

<sup>2</sup> L'ultimo duerno (n. 17) del secondo atto manca della quarta carta, tagliata (poiché vuota) durante il confezionamento della partitura in quanto vuota.

## Grafia e decori

La partitura è calligrafica: è stesa da un'unica mano e presenta un letterone decorato all'inizio di ciascuno dei tre atti (cc. 1r, 71r, 138r). Si noti il nome del compositore nascosto nel cartiglio della F iniziale.<sup>3</sup>

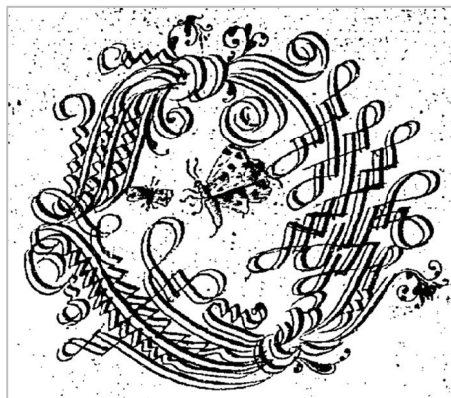
Esempio di grafia (c. 180v, III.14, aria di Don Girone «Non più guerra, signor no»)



(c. 1r)



(c. 71r)



Ingrandimento (c.1r)



(c. 138r)



<sup>3</sup> Weaver afferma di aver rinvenuto il nome del compositore nella sola fonte bolognese. Cfr. R. L. Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 252-295: 282 nota.

La partitura manoscritta del *Carceriere di sé medesimo* conservata nella Biblioteca del Museo internazionale della musica di Bologna [AA. 286] presenta le seguenti caratteristiche fisiche e grafiche.

#### DESCRIZIONE FISICA

- Volume oblungo (mm 230×320 ca) con rilegatura rigida in cartone ricoperta in pelle bruna (in cattivo stato di conservazione).
- Le coperte sono riquadrate da una cornice a doppio filetto dorato. Sulla spina sono presenti sei nervature che definiscono cinque riquadri decorati da cornice a doppia filettatura dorata. Sul secondo riquadro dall'alto è incollato un tassello di mano ottocentesca<sup>4</sup> con l'iscrizione manoscritta (in inchiostro bruno): «Melani | Il Carceriere di | se medesimo. | Atto 1° 2° e 3°». Sulla quarta nervatura un altro cartiglio con iscrizione manoscritta a inchiostro scuro in grafia novecentesca riporta la collocazione attuale del volume: «AA | 286». Tagli marmorizzati.
- Nella controguardia in alto a sinistra si legge: «AA (timbrato) 286 (manoscritto)».
- Sul *recto* del foglio di guardia d'apertura in alto a destra in grafia ottocentesca si legge la collocazione (risalente al 1840 ca) di Stefano Antonio Sarti, «2130», depennata da un segno orizzontale. Sul *verso* della stessa carta in alto a sinistra a matita si legge: «MF 3171» (collocazione del microfilm del volume, approntato negli anni '80 del '900).
- La musica si snoda lungo 196 carte con cartulazione seriore a matita, apposta da una sola mano sul *recto* delle carte pentagrammate (1-196, salta le cc. vuote 197-198) e sui fogli di guardia d'apertura (*I* e *II*), ma non su quelli di chiusura ([199-201]).

#### CARTE

- Le carte (di carta molto robusta) sono tutte intatte e sane, fatta salva la c. 1 in cui l'inchiostro del letterone decorato in calce alla Sinfonia ha bucato la carta.
- 10 pentagrammi per facciata lunghi 250 mm ca, e distanti tra loro 10 mm ca.
- Il rastro, unico per tutto il volume, è alto tra i 9 e i 10 mm.
- I filoni distano tra loro tra i 30 e i 20 mm e sono disposti in verticale sia nei fogli di guardia sia nel corpo del volume.

#### FASCICOLAZIONE

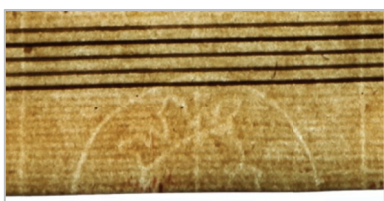
- I 25 fascicoli contenenti la musica sono numerati da mano coeva sull'angolo superiore sinistro del *recto* della prima carta del fascicolo. La numerazione riparte da 1 per ogni atto ed è così organizzata (si noti l'esatta corrispondenza tra la scansione testuale e le unità codicologiche):
  - [I] → 1 bifoglio costituito da due fogli di guardia d'apertura. Sul *recto* del secondo si trova il frontespizio del volume: «IL Carceriere di se medesimo | POESIA | del Sig.<sup>r</sup> Lodouico Adimari | MVSICA | del Sig.<sup>r</sup> Alessandro Melani» (cc. I-II)
  - Atto I                    1-9 → 9 quaderni, cc. 1-72 (carte vuote 71<sup>v</sup>-72<sup>v</sup>)

<sup>4</sup> Il bibliotecario Alfredo Vitolo identifica col nome “Maestro del tassello” questa mano risalente agli inizi dell'Ottocento (ancora non riconosciuta) presente su un gran numero di cartigli apposti sulle spine dei volumi conservati al Museo della Musica di Bologna.

- Atto II 1-7 → 7 quaderni, cc. 73-128 (carta vuota 128<sup>v</sup>)
- Atto III 1 → 1 ternione, cc. 129-134  
2-9 → 8 quaderni, cc. 135-[198] (carte vuote 196<sup>v</sup>-198<sup>v</sup>)
- [XXV] → 1 duerno, carta tagliata, due fogli di guardia di chiusura cc. [199-201], retrocoperta (tutti non pentagrammati).

#### FILIGRANA

Lungo tutto il volume si alternano, al centro del bordo superiore delle carte, due metà di una filigrana in forma di mezzobusto coronato inscritto in cerchio, con una contromarca sottostante: iniziali MD.



metà superiore della filigrana

mm 20×38 ca (alle cc. 2, 4, 10, 13, 21, 23, 25, 28, 37, 39, 40, 42, 49, 51, 59, 63, 67, 72, 74, 76, 81, 83, 90, 92, 97, 101, 109, 112, 117, 120, 122, 245, 131, 136, 138, 144, 145, 152, 154, 159, 161, 167, 169, 175, 177, 186, 190, 194, **198**, 200)<sup>5</sup>



metà inferiore della filigrana

mm 15×40 ca (alle cc. I, 1, 6, 9, 14, 22, 24, 26, 27, 38, 41, 43, 50, 52, 60, 64, 68, 71, 73, 75, 82, 84, 89, 91, 98, 102, 111, 118, 119, 121, 124, 130, 134, 135, 137, 143, 146, 151, 153, 160, 162, 168, 170, 176, 178, 185, 189, 193, **197**)

dimensioni della contromarca MD

mm 25×35 ca (dista 54 mm dalla filigrana)

<sup>5</sup> Indico in grassetto il numero di carta della filigrana qui riprodotta.



## GRAFIA E DECORI

La partitura è calligrafica, stesa da un'unica mano e presenta quattro letteroni decorati posizionati all'inizio della sinfonia avanti l'opera (c. 1r), e dei tre atti (cc. 4r, 73r, 129r).

Esempio di grafia (c. 166v, III.14, aria di Don Girone «Non più guerra, signor no»)



(c. 1r)



(c. 4r)



(c. 73r)



(c. 129r)



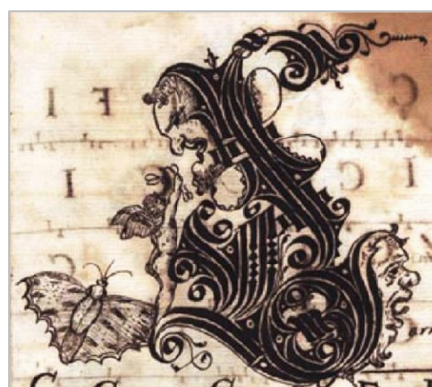
Ho rinvenuto la stessa mano che ha vergato i capilettera decorati della partitura Bolognese in alcune carte di una raccolta manoscritta di composizioni per chitarra, intitolata *Sonate di chitarra spagniola* appartenuta a «Giovanni Antonii e W.» e conservata in I-Fc [Basevi CF.108 (ex B.2556)]. Su questo volume si presentano varie mani, e quella del nostro decoratore è individuabile nell'incipit delle seguenti composizioni:

cc.	titolo	note
50r	<i>Aria di Scappino</i>	
52r	<i>Barriera</i>	
53r	<i>Più canzonette</i>	ciclo di tre canzonette (corredate di tutto il testo poetico) intitolate «Mio desire,   mio gioire», «Bocca ridente» e «Oh, care selve»
59r	«Spesso veggio colei che il cor m'apri»	
61r	«Ruggier, tu mi hai lassato, e te non voglio»	solo testo poetico senza intavolatura
62r	«Quando la donna si dimostra altiera»	solo testo poetico senza intavolatura
65r	<i>F</i>	capolettera miniato su pagina bianca (la stesura precedette la copiatura della musica e del testo poetico)

(c. 50r)



(c. 52r)



(c. 53r)



(c. 59r)





(c. 61r)



(c. 62r)



(c. 65r)



Lo stesso stile calligrafico dei capilettera miniati si trova, sempre nel manoscritto conservato in I-Fr, su iniziali di dimensioni ridotte e senza decori figurativi in apertura dei seguenti brani:

cc.	titolo	43r	<i>Ruggiero</i>
16r	<i>Ballo del granduca</i>	48r	«Altro non è il mio core»
29r	<i>Terza rima</i>	55v	«Due fresche rose»
36r	<i>Cotognella</i> <sup>6</sup>	56r	«Sempre dunque credevi»
40r	<i>Passo e melo</i>	57r	«Perché piangi, oh bel fanciullo»

(c. 16r)



(c. 29r)



(c. 36r)



(c. 40r)



(c. 43r)



(c. 48r)



(c. 55v)



(c. 56r)



(c. 57r)



<sup>6</sup> La Cotognella è il nome di una tipica canzone popolare per voce e chitarra dei primi del Seicento, come riportato in D. Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 199, 207.

La partitura manoscritta del *Carceriere di sé medesimo* conservata nella Biblioteca universitaria Estense di Modena [Mus. F. 730] presenta le seguenti caratteristiche fisiche e grafiche.<sup>7</sup>

#### DESCRIZIONE FISICA

- 3 volumi oblunghi, uno per ciascun atto (d'ora in avanti I, II e III), di mm 205×260 ca, con rilegatura rigida in cartone ricoperto di carta marmorizzata e spina coperta di carta (in discreto stato di conservazione).
- Sulla spina di tutti e tre i volumi si trova l'iscrizione manoscritta a penna: «I. (o II., o III.) | Don | Girone | [fregio] | G | 18». Sopra il nr. 18 è sempre incollato un cartiglio circolare di carta azzurra a stampa, su cui si legge: «Biblioteca Estense Modena | Mus. F. 730». Poco sotto il cartiglio in tutti e tre i volumi si legge a penna (coeva) un'antica segnatura: «70». Tagli marmorizzati.

#### ISCRIZIONI

- Sul rabbocco di carta che copre la spina (nella porzione incollata al bordo sinistro del piatto anteriore) si leggono due segnature (dalla più recente alla più antica) dall'alto in basso:  
I: «F. | 730(1)» (a matita) e «G.18.» (a penna, più antico)  
II: «(2)» e «G.19.»  
III: «F.730 | (3)» e «G.20.»
- Sulla carta marmorizzata del piatto anteriore, nell'angolo in alto a sinistra tutti e tre i volumi presentano la segnatura a penna: «C.51» (sul II «C.51»)
- La segnatura «F.730» (con la specifica 1, 2, 3 a seconda del volume) si trova sulla retroguardia anteriore di tutti i volumi, ma nel primo si legge, in grafia ottocentesca l'annotazione del bibliotecario Angelo Catelani: «Melani Alessandro. Il carceriere di sé medesimo. | Atti 3, con istromenti. | Poesia di Lodovico Adimari. Quest'opera fu scritta e rappresentata a Firenze l'anno 1681 nel teatro dell'Accademia degl'Infuocati. La dedicatoria dell'Adimari porta la data del 24 gennaio 1681. Vedi il libretto in Biblioteca a I.XX.G.13. Altri titoli ha subito questo melodramma, come Il Roberto, Don Girone o Don Cardone, dal nome di un personaggio comico; La calma fra le tempeste, ovvero il Principe Roberto fra le sciagure felice, &c.». Nel volume I la stessa grafia si trova in un'iscrizione in alto nella c. 1r: «Melani Aless.<sup>o</sup> Il carceriere di sé medesimo».
- In alto a sinistra sul *recto* della prima carta di ciascun volume (cc. 1r, 89r, 163r) si legge a penna: «D. Girone».
- Al centro della controguardia posteriore di ciascun volume si legge a penna un'altra antica collocazione: I: «E.42»; II: «E.43»; III: «E.44».<sup>8</sup>
- La musica si snoda lungo 242 carte (I: 88 cc., II: 74 cc., III: 80 cc.) con cartulazione continua attraverso i tre volumi (I: cc. 1-88, II: cc. 89-162, III: cc. 163-242), apposta a matita da una sola mano seriore nell'angolo in basso a destra del *recto* di ciascuna carta (la stessa mano scrive «242 cc.» sul *verso* dell'ultima carta).

<sup>7</sup> Ringrazio Alessandra Chiarelli per la generosità con cui mi ha fornito numerose informazioni relative a questa partitura.

<sup>8</sup> Queste segnature corrispondono a quelle riportate nel *Catalogus estensium manuscriptorum codicum* compilato da Giovanni Antonio Panelli e Pellegrino Niccolò Loschi tra il 1754 e il 1757 e edito da Alessandra Chiarelli in A. Chiarelli, *I codici di musica della raccolta Estense: ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 154-155 (nn. 671-673).

## CARTE

- Le carte sono tutte intatte e sane.
- 8 pentagrammi per facciata lunghi 210 mm ca, e distanti tra loro 90 mm ca.
- Il rastro, unico per tutto il volume, è alto 13 mm ca.
- I filoni distano tra loro 40 mm ca e sono disposti in verticale.

## FASCICOLAZIONE

- I 30 fascicoli (I: 11, II: 9, III: 10) non sono numerati ma i *custodes* verbali (posti nell'angolo in basso a destra del *verso* dell'ultima carta di ciascun fascicolo) ne indicano il succedersi:
  - I [I-XI] → 11 quaderni, cc. 1-88 (carte vuote 87<sup>v</sup>-88<sup>rv</sup>)
  - II [I-VIII] → 8 quaderni, cc. 89-152  
[IX] → 1 quinterno cc. 153-162 (carta vuota 162<sup>rv</sup>)
  - III [I-III] → 3 quaderni, cc. 163-186  
[IV] → 1 quinterno, cc. 187-196  
[V-IX] → 5 quaderni, cc. 197-236  
[X] → 1 ternione, cc. 237-242

## FILIGRANA

Lungo tutto il volume si alternano, al centro del bordo superiore delle carte, due metà di una filigrana in forma di sei cerchi inscritti in scudetto coronato (stemma mediceo), sopra le iniziali GBV. La filigrana si presenta in due fogge, la prima (più diffusa) è quella riprodotta per intero, la seconda (di cui ho rinvenuto una sola occorrenza) è quella affianco (distinguibile per i primi tre cerchi superiori allineati nella parte superiore dello scudetto).



- metà superiore della filigrana, mm 30×45 ca (I: cc. 3, 7, 13, 16, 18, 20, 28, 35, 39, 43, 48, 49, 54, 57, 61, 66, 69, 78, 80, 82, 84; II: cc. 90, 93, 98, 101, 105, 109, 114, 118, 122,

124, 130, 132, 141, 143, 146, 149, 154, 158, 159; III: cc. **167**, 169, 175, 177, 182, 185, 189, 190, 196, 199, 204, 205, 208, 213, 217, 224, 227, 234, 236, 241)<sup>9</sup>

- metà inferiore della filigrana, mm 45×30 ca (I: cc. 4, 8, 14, 15, 17, 19, 27, 36, 40, 44, 47, 50, 53, 58, 62, 65, 70, 77, 79, 81, 83; II: cc. 89, 94, 97, 102, 106, 110, 113, 117, 121, 123, 129, 131, 142, 144, 145, 150, 153, 160; III: cc. **168**, 170, 176, 178, 181, 186, 188, 191, 197, 200, 203, 206, 207, 214, 218, 223, 228, 233, 235, 237, 240)

Dalla carta 29 alla 33 non si leggono le filigrane: nella parte alta di ciascuna facciata sono state incollate alcune strisce di carta per correggere la parte dei tre archi dell'aria di Isabella «Qual speranza hai tu, mio core?» (I.9).

#### GRAFIA E DECORI

La partitura è calligrafica, non presenta alcuna decorazione ed è stesa da un'unica mano.

Esempio di grafia (c. 210r, III.14, aria di Don Girone «Non più guerra, signor no»)



<sup>9</sup> Indico in grassetto il numero di carta della filigrana qui riprodotta.



La stessa grafia del *D. Girone* modenese si può riscontrare in una miscellanea di cantate e arie conservata in I-MOe [Mus. F. 1382], contenente alle cc. 1r-22v tre cantate di Carlo Grossi estratte dalla raccolta a stampa intitolata *L'Anfione*, stampata nel 1675 a Venezia per i tipi del Gardano.<sup>10</sup>

Esempio di grafia (c. 1r, cantata «Vaghe luci, mio tesoro», a due soprani, «Introduzione» strumentale)



<sup>10</sup> Cfr. la scheda 3304 a cura di L. Sirch, *Clori, Archivio della cantata italiana*, online all'indirizzo: <[www.cantataitaliana.it](http://www.cantataitaliana.it)>.

## APPENDICE 7

### Edizione critica dell'*Amante di sua figlia* di Lodovico Adimari

[esemplari consultati in I-Bc (Lo. 5773); I-MOe (83.G.27.3)]<sup>1</sup>

<i>pp.</i>	<i>Contenuto</i>
[I]	Antiporta
[II]	bianca
[III]	Frontespizio
[IV]	bianca
[V-VI]	Lettera dedicatoria
[VII-VIII]	Lettera ai lettori
[IX-XI]	Argomento
[XII]	Lista dei personaggi
1-19	Atto I, 1-21
20-39	Atto II, 1-20 <sup>2</sup>
40-60	Atto III, 1-21
a <sup>6</sup> , A-B <sup>12</sup> C <sup>6</sup> = pp. [I-XII], 1-60	
(a <sup>1-2</sup> non segnate; a <sup>3</sup> segnata erroneamente a <sup>2</sup> )	

pp.

[I] L'AMANTE | DI SVA FIGLIA.

[II] bianca

[III] L'AMANTE | DI SVA FIGLIA, | OVVERO | LE GENEROSITA' |  
ROMANE IN AMORE | SOTTO | QVINTO FABIO MASSIMO |  
DRAMA | DI LODOVICO ADIMARI | RAPPRESENTATO  
NELL'ACCADEMIA | DEGL'INFVOCATI. | ALL'ALTEZZA |  
SERENISS. DI | COSIMO III. | G. D. DI TOSCANA |li Firenze, pel  
Vangelisti. *Con lic de Super.*

[IV] bianca

[V-VI] SERENISS.IMO GRANDUCA

Il presente drama, che io con ardire e umiltà interamente uguale consacro

<sup>1</sup> In nota a piè pagina riporto le lezioni del testo poetico delle due raccolte d'arie in I-Nc [33.3.6; Cantate 48.2: rispettivamente NA1 e NA2b]. Per uno studio delle due fonti napoletane si veda l'Appendice 8. Una copia manoscritta del libretto dell'*Amante di sua figlia* conservata in I-Ig [codice Mouckiano n. 1524] è citata in D. Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari: studio su documenti inediti con ritratto e fac-simile*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1902, p. 256. Non sono riuscito a ottenere per tempo una riproduzione del manoscritto, mi riprometto comunque di studiarlo in futuro e integrare nell'edizione i frutti della collazione con la stampa qui edita.

<sup>2</sup> La scena 13 è segnata erroneamente 19.

all'A.dtezza V.«ostra» S.«erenissima», siccome per la molta debolezza che porta seco, ben conosce esser bisognoso d'autorevol protezione che lo sostenga, così pur anche spera di trovarla presso la S.«erenissima» A.dtezza V.«ostra» per la molta clemenza del suo magnanimo cuore. Pro- [p. VI] strato al regal piede dell'A.dtezza V.«ostra» S.«erenissima» la supplico voler gradirlo, almeno come parto dell'ozio felice che fa godermi la magnanima e quasi divina beneficenza di V.«ostra» A.dtezza S.«erenissima», a cui, augurando<sup>3</sup> pienezza di vita e di gloria non meno per la nostra che per la felicità dell'Italia tutta, umilmente mi soscrivo  
di V.«ostra» A.dtezza S.«erenissima»

umiliss.imo», divotiss.imo» e ossequent.issimo» servo  
Lodovico Adimari.

## [VII-VIII] AL LETTORE

Lettor gentile, ti prego istantemente voler gradire questo mio secondo drama, qualunque egli sia, senza riprendere in esso la disposizione dei due fili totalmente disgiunti, poiché ben io saprei addurtene molti esempi per mia discolpa, né tu potresti recarmi avanti alcun precetto d'autorevol maestro che il vieti, parlando strettamente in tal genere di componimento. Quel poco d'amarognolo che dovresti sentire per così fatta disgiunzione, ho cercato, giusta il poter mio,<sup>4</sup> smaltirlo con la dolcezza del disteso e con la facilità degli accidenti; pure se a te pare altrimenti, quietati per questa volta, e per testimone di tua nobil cortesia [p. VIII] compatisci gli errori della stampa cominciata e terminata nello spazio di tre soli giorni. Sappi che le parole Fato, Destino e altre, dette per secondare l'uso de' poeti, son tutte vezzo di sì nobil arte, non già sentimenti dell'animo riverentissimo<sup>5</sup> stimatore della cattolica dottrina. Rimanti con la felicità che ti desidero e statti<sup>6</sup> sano.

## [IX-XI] ARGOMENTO

Quinto Fabio Massimo, nobil patrizio romano, essendo padre di Fulvia, non volle mai consentire di maritarla in Lucio, altresì nobile romano ma dell'ordine della plebe; onde questa, trasportata dal soverchio amore in etade ancor tenera e acerba, risolvè di fuggir seco e in tal guisa divenirgli consorte. Dopo a che, avendo lunga- [p. X] mente errato per varie parti e con mentito nome lo spazio di due lustri intieri, si condussero infine amendue con Delfo lor servo famigliare a vivere nell'Alpi sovrastanti alle rive d'Anzio non lungi a Roma, fatti sicuri per le sembianze nell'accrescimento degli anni e nelle sofferte miserie notabilmente cangiate.

Intanto, per cagione dell'armi puniche creato Fabio dittatore, e divenuto egli vincitor d'Annibale col solo non essersi lasciato vincere, ritornando con l'oste vittoriosa al Lazio, viene avventurosamente ad incontrarsi nella figlia e nel genero da lui non [p. XI] conosciuti. Da sì fatto caso prende cominciamento il primo filo del drama, il quale, strignendo il secondo ancora sugli amori di Marcello, di Claudio, di Cornelio e d'Emilia, altro non ha di vero che la maggior parte de' personaggi da cui viene rappresentato e tutto il rimanente è pura favola dell'autore.

<sup>3</sup> Correggo l'originale «agurando».

<sup>4</sup> «Giusta» è un avverbio che vale “per quanto”, “secondo”, “in significato di”, “conforme”. Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, I. Sarzina, 1623 (seconda edizione), *ad vocem*.

<sup>5</sup> Correggo l'originale «riverentissimo».

<sup>6</sup> Correggo l'originale «Batti».



QUINTO FABIO MASSIMO dittator di Roma  
FULVIA sua figlia sotto nome di ROSINDA, moglie di Lucio Servilio  
LUCIO SERVILIO cavalier romano sotto nome d'ATTILIO, marito di Fulvia  
DELFO servo di Lucio e di Fulvia  
LENTULO generale de cavalieri romani  
MARCELLO prefetto di Roma amante d'Emilia  
CLAUDIO figlio di Marcello amante d'Emilia  
CORNELIO cavaliere romano amante d'Emilia  
EMILIA dama romana sotto la cura di Marcello, amante di Cornelio

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA

*Boscareccio con veduta di fiume in fondo.*

ROSINDA *che tesse reti*

ROSINDA            Fido orror, selve beate,  
dove in grembo a' fior novelli  
più vezzoso april si fa,  
nel seren d'ombre sì grate  
5                      spargerà lampi più belli  
del mio cuor la fedeltà.

                        Limpid'acque, che, frementi,  
per fuggir di riva in riva  
di smeraldo avete il piè,  
10                     nel candor dei vostri argenti  
resterà l'imagin viva  
del candor della mia fè.

### SCENA SECONDA

ATTILIO, ROSINDA

ATTILIO    Adorata consorte.  
ROSINDA    Dolcezza del mio sen.  
ATTILIO                                      Rosinda, ascolta.  
15                      Il gran terror dell'Africa rubelle,  
Fabio il tuo genitore,  
con le vittrici schiere  
torna fastoso alla città di Marte.<sup>7</sup>  
Per tutto a noi dintorno  
20                     su le sparse bandiere  
dell'aquile romane  
già si mira ondeggiar l'artiglio ardito,  
e di gente guerriera è pieno il lito.  
Ai marziali insulti  
25                     t'invola, o bella, e muovi  
all'albergo vicin tosto le piante:  
ben sai che d'ogni legge  
la vittoria è sprezzante.

ROSINDA    Fabio dunque pugnò, vinse e ritorna?  
30                      ATTILIO    Dal suo mirabil senno  
Cartago è quasi doma.  
ROSINDA    Che sento, oh Ciel, che sento!

---

<sup>7</sup> «Dicesi Roma “città di Marte” perché fra le varie frottole che si contano si dice ancora che Romolo, di lei fondatore, nacque di Emilia, figliuola d'Enea e di Lavinia, ingravidata da Marte. Vedi *Plutarco nella Vita di Romolo*. Cfr. P. Rossi, *Annotazioni alla secchia rapita d'Alessandro Tassoni*, Piacenza, Giacomazzi, 1738, p. 101.

35                   ATTILIO           Che tardi, mio core?  
                                   Deh, parti da me.  
                                   Due guance vezzose,  
                                   due labbra di rose  
                                   son grave periglio<sup>8</sup>  
                                   se resta il tuo piè:  
 40                   che il sol del bel ciglio  
                                   non fulmini ardore  
                                   possibil non è.  
                                   Che tardi, mio core?  
                                   Deh, parti da me.  
 45                   ROSINDA   Il tuo voler m'è legge,  
                                   ma tu perché rimani?  
                                   ATTILIO   Per intender dappresso  
                                   del tuo famoso padre  
                                   più sicure novelle.  
 50                   ROSINDA   Guarda che la sventura  
                                   non ti scopra ad alcuno  
                                   onde ne giunga al dittatore il grido. *Parte.*  
                                   ATTILIO   Amor saprà celarmi: in lui confido.

### **SCENA TERZA**

ATTILIO

55                   ATTILIO           Al seren d'amiche stelle  
                                   tu mi scorgi, oh dio d'amor:  
                                   tra le nubi e le procelle  
                                   sia per me l'arco di pace  
                                   di tua face il vivo ardor.  
                                   Al seren d'amiche stelle  
                                   tu mi scorgi, oh dio d'amor.  
 60                     
                                   Ferma tu la mia speranza,  
                                   vago arcier, nume immortal:  
                                   mostrerò salda costanza,  
                                   se fa scudo al mio timore  
                                   il valore del tuo stral.  
 65                   Ferma tu la mia speranza,  
                                   vago arcier, nume immortal.

### **SCENA QUARTA**

DELFO, ATTILIO

70                   DELFO   Perché, sospeso il cuor, turbato 'l volto  
                                   fuor dell'uso dimostri?  
                                   Mira che al nuovo raggio  
                                   del sol che nasce di gran luce adorno  
                                   ridon lieti gli augelli,  
                                   e con dolce respiro  
                                   l'aura festeggia all'apparir del giorno.

---

<sup>8</sup> In NA1: «gravi perigli».

75                   ATTILIO               Già deste sul prato,  
   le morte viole  
   con labbro odorato  
   salutan quel sole  
   che vita lor diè,  
   ma troppo per me  
 80                   fra l'ombre inclementi  
   il sol dei contenti  
   pur anco dimora:  
   giunse all'ocaso e non rinasce ancora.<sup>9</sup>

85                   DELFO   Signor, l'angosce affrena,  
   troppo è provido il Cielo, in lui t'affida,  
   ch'ei per ignote vie  
   spesso a gioir ne guida.

                  ATTILIO   Del vicino periglio,  
   che sovrasta impensato,  
 90                   m'insegna a paventar saggio consiglio.

                  DELFO   E di': che temi?

                  ATTILIO               Il dittator latino  
   è a noi dappresso, e tu, Delfo, ben sai  
   che in grembo a queste selve  
   l'involato tesoro,  
 95                   sconosciuto ad ogn'altro,  
   per mia fortuna adoro.  
   Della figlia rapita,  
   del rapitor marito,  
   s'avvien che a sorte alcun ragguaglio intenda  
 100                   qual spietato rigor non fia che adopri,  
   di giusto sdegno acceso,  
   ne l'onor, negli affetti un padre offeso.

                  DELFO   Intempestivo parmi il tuo timore:  
   altra pena non merta  
 105                   che amorosa pietà colpa d'amore.

                  ATTILIO               Son colpe leggiere  
   gli errori d'amor,  
   ma il tenero affetto  
   che chiudo nel petto  
 110                   consiglia a temere  
   l'amante mio cuor.  
   Son colpe leggiere  
   gli errori d'amor.

### ***SCENA QUINTA***

FABIO *dentro*, ATTILIO, DELFO

115                   FABIO   Soccorso, ohimè, soccorso!  
                   ATTILIO   Qual improvviso suon fere l'udito?  
                   FABIO   Io moro, ahi lasso, io moro!  
                   DELFO   Sento voce che langue.

---

<sup>9</sup> Il termine «ocaso» sta per “tramonto”, ma può essere inteso anche col valore figurato di “occidente”. Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, G. Alberti, 1612 (prima edizione), p. 564.

ATTILIO *«Guardando lontano.»*

Ahi, caso orrendo!

120 Veggio su l'altra sponda  
naufrao un cavalier lottar con l'onda,  
ed incognita forza  
che improvvisa dal cuor nel sen mi nacque  
per salute di lui mi trae nell'acque. *Entra nel fiume.*

**SCENA SESTA**

DELFO

125 DELFO Oh, magnanimo ardire!  
Già col pietoso incarco il lido ei prende,  
già l'invola al periglio e salvo il rende.  
E pur tanto valore  
chiude ozioso entro a romita selva  
forza d'un volto e tirannia d'amore.

130 S'è ver che le mogli  
sian crucio di morte,<sup>10</sup>  
non fia che m'invogli<sup>11</sup>  
d'espormi a tal sorte.  
Pensieri, a consiglio,  
135 già noto è il periglio,  
si trovi rimedio:  
male è il penare e il disperarsi è tedio.

140 S'è ver che fia pena  
legarsi a un bel volto,  
cercar la catena  
è voglia da stolto.  
Sù dunque, mio core,  
col nume d'amore  
s'adopri il giudizio:  
pena è il soffrire e il lamentarsi è vizio.<sup>12</sup>

**SCENA SETTIMA**

ATTILIO, FABIO, Delfo

145 ATTILIO Nulla fei, nulla oprai.  
FABIO Purtroppo oprasti:  
vivo per tua pietade, e tanto basti.  
Tu l'orme del mio piè seguir procura,  
e, comunque t'aggrada,  
a tuo voler disponi  
150 dello scettro di Fabio e di mia spada,  
così vantar potrai che all'acque in grembo  
sorger fu vista in preziosa cuna  
dalla caduta altrui la tua fortuna.  
ATTILIO La povertà natia troppo m'è cara.  
*A parte.*

<sup>10</sup> NA1: «son crucio».

<sup>11</sup> NA1: «non già».

<sup>12</sup> NA1: «male è il penare e il disperarsi è vizio».

155 Che raggirate, oh numi?  
 FABIO Indegna è delle selve anima audace.  
 ATTILIO D'una sorella il peso  
 dolcemente m'aggrava.  
 FABIO E per cotesta ancora  
 160 grado bastante a imprigionar la chioma  
 della sorte nemica  
 a te riserba il dittator di Roma.

#### SCENA OTTAVA

LENTULO, FABIO, Attilio, Delfo

LENTULO Fabio?  
 FABIO Lentulo, amico.  
 LENTULO Tardi, egli è vero, al tuo periglio accorsi.  
 165 FABIO Il precipizio mio prevede il fato,  
 e vigile, non men che frettoloso,  
 mentre nel vetro ondoso  
 con la Parca adirata<sup>13</sup>  
 ebbi a lottar, della vittoria in forse  
 170 col presto aiuto il mio cader precorse.  
 LENTULO Cinto del grave usbergo e molle ancora,  
 troppo, oh Fabio, immatura  
 parmi tanta dimora.  
 FABIO Partiamo. *«Ad Attilio.»* E tu, del viver mio sostegno,  
 175 con sollecito piè vanne all'albergo;  
 del capitan supremo  
 al padiglion poi riedi,  
 e l'amata sorella,  
 tuo pensier, tuo diletto,  
 180 tu medesimo conduci: io là t'aspetto. *«Partono Fabio e Lentulo.»*

#### SCENA NONA

ATTILIO, DELFO

ATTILIO Delfo, sentisti?  
 DELFO A te cortese arride,  
 Attilio, il Cielo, e tu dubbioso ancora  
 la sua pietà disprezzi?  
 185 ATTILIO Son troppo i Cieli ad oltraggiarmi avvezzi.  
 DELFO Della tua vaga sposa  
 ti deve il genitor la propria vita:  
 or qual tempo migliore  
 ad iscoprirti irresoluto aspetti?  
 ATTILIO Contrastano dubbiosi ancor gli affetti.  
 190 DELFO Delibera a tua voglia,  
 ch'io, di tutto il seguito  
 apportator gradito,  
 a Rosinda la bella

<sup>13</sup> La Parca è una divinità della mitologia classica designata a presiedere alle nascite. Col tempo, per assimilazione alle tre moire greche, si è vista affiancare da due sorelle, con le quali esercitava la medesima funzione delle "cugine" elleniche, ossia decidere del destino dell'uomo, dalla nascita alla morte. Cfr. *Enciclopedia online Treccani*, online all'indirizzo: <[www.treccani.it](http://www.treccani.it)>.

frettoloso men volo a dar novella. *«Parte.»*

**SCENA DECIMA**

ATTILIO

195            ATTILIO            Oh nume d'amore,  
consiglio, pietà:  
speranza malfida  
mi sprona, mi preme,  
dubbiezza omicida  
200            sospeso mi fa.  
Se credo alla speme,  
se cedo al timore,<sup>14</sup>  
di me che sarà?  
Oh nume d'amore,  
205            consiglio, pietà.

Arcier trionfante,  
di me che farò?  
Ch'io vada, ch'io spero  
m'impone l'ardire,  
210            ma gli altri pensieri  
comandan di no:  
in tanto martire  
quest'anima amante  
risolver non può.  
215            Arcier trionfante,  
di me che farò? *«Parte.»*

**SCENA UNDICESIMA**

*Capanne e Alpi.*

ROSINDA

ROSINDA            Marmi, voi che, sempre algenti,  
pur v'aprite, v'ammollite  
per due stille ognor cadenti,  
220            dite a me,<sup>15</sup>  
deh, perché,  
più che gli occhi ho lagrimosi,  
più s'indura il mio duol, marmi pietosi.

---

<sup>14</sup> NA1: «credo al timore».

<sup>15</sup> Spezzo in due quaternari tronchi con rima baciata il settenario tronco «dite a me, deh, perché», dal momento che è ipometro rispetto agli ottonari che costituiscono le strofe di quest'aria e in virtù della rima al mezzo esposta.

225                   Alpi, voi che sempre immote<sup>16</sup>  
resistete, né cedete  
all'orror che vi percuote,  
perché forte<sup>17</sup>  
d'empia sorte  
230 sprezzi anch'io gli strali accesi,<sup>18</sup>  
deh, temprate il mio cuore, Alpi cortesi.<sup>19</sup>

*SCENA DODICESIMA*

DELFO, ROSINDA

235 DELFO Messaggier venturoso  
a te ne vengo, oh bella:  
tu, qual saggia, raffrena  
le tempeste dell'alma,  
e de' begli occhi il raggio omai serena.

ROSINDA Delfo, dai labri tuoi pende il mio core.

240 DELFO Fabio il tuo genitor, sostegno e scudo  
dell'imperio latino,  
assaliro le Parche in mezzo all'onde.

ROSINDA Oh Dio!

DELFO Ma tosto all'imminente fato  
il naufrago guerrier con braccio ardito  
sottrasse Attilio e, dalla man di morte  
toltolo a forza, il ricondusse al lito.  
Quindi Fabio, che deve  
245 all'ardir generoso  
dell'ignoto garzone  
l'alta mercé della serbata vita,  
or nel suolo romano  
compagno alle fortune Attilio invita.

250 Spera, spera, sì, sì, nobil Signora.  
Quando in grembo al mar turbato  
disperato erra il nocchiero,  
tosto allor su l'emisfero  
Febo adduce vaga luce  
255 che ad onta degli orror l'antenne indora.<sup>20</sup>  
Spera, spera, sì, sì, nobil Signora.

ROSINDA Su le sponde del Tebro  
ch'io torni a ricalcar le patrie soglie  
non consente il destino.

260 DELFO Anzi pietoso,  
deposto omai l'adamantino orgoglio,  
ei medesmo ti chiama  
sposa e madre felice in Campidoglio.

ROSINDA Contro Attilio, il mio bene,

<sup>16</sup> NA1: «Selci, voi».

<sup>17</sup> Spezzo in due quaternari piani con rima baciata l'ottonario «perché forte d'empia sorte», per restituire simmetria all'aria e perché la rima al mezzo del verso lo permette. NA1: «perché forse».

<sup>18</sup> NA1: «spezzi».

<sup>19</sup> NA1: «cor, Selci».

<sup>20</sup> NA1: «Ad onta del destin».



265 DELFO giurò Fabio all'offesa alta vendetta.  
L'ira di nobil padre  
s'estingue allor che accesa più si spande  
e il perdonar sovente atto è da grande. *«Vede giungere Attilio.»*  
Ecco Attilio che vien.

### SCENA TREDICESIMA

ROSINDA, ATTILIO, DELFO

ROSINDA Sposo,  
ATTILIO Mia vita.  
270 ROSINDA Che risolti?  
ATTILIO Adorarti,  
e de' tuoi cenni al mio voler far legge.  
DELFO A stringer della sorte  
gli ondegianti volumi io ti consiglio.  
ROSINDA A lusinghe di fortuna  
275 l'alma mia non crederà.<sup>21</sup>  
Lusinghiera, ma leggiera,  
mentre ride più deride,  
ed allora il mal raguna<sup>22</sup>  
quando il ben promette e dà.  
280 A lusinghe di fortuna  
l'alma mia non crederà.<sup>23</sup>  
DELFO Roma dall'armi oppressa,  
le patrie mura a sostener t'invita.  
ATTILIO Al furor d'armi rubelle  
285 qual difesa io troverò?  
Se legato, se piagato<sup>24</sup>  
con il dardo d'un bel guardo,  
per due luci troppo belle  
libertade in me non ho:  
290 al furor d'armi rubelle  
qual difesa io troverò?  
DELFO Dentro l'auguste mura  
l'adorata bellezza  
almen potrai goder, sposo più degno.  
295 ATTILIO D'offeso genitor temo lo sdegno.  
DELFO Corron due lustri omai  
che dal Tebro partisti, ed oggi appena<sup>25</sup>  
nel tuo volto smarrito  
del sembiante primier l'imago appare  
300 tu col nome mentito,  
seguì Fabio sul Tebro e in ciò t'affretta,  
poi dal favor celeste

<sup>21</sup> NA1: «cederà».

<sup>22</sup> Il termine «raguna» (voce del verbo «ragunare»), sta per “raccolle, mette insieme”. Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* cit. (prima edizione), p. 681.

<sup>23</sup> NA1: «cederà».

<sup>24</sup> NA1: «Se piagato, se legato».

<sup>25</sup> Per «Tebro» si intende il fiume Tevere. Cfr. V. Peretti, *Vocabolario poetico*, Londra, W.E.C. Spilbury, Snow-Hill, 1800, *ad vocem*.

del bramato perdono il tempo aspetta.  
 305           ATTILIO   E che fia di Rosinda?  
               DELFO    Quel che fia del consorte.  
               ATTILIO   Bella risolvì.  
               ROSINDA           Io te seguir mi eleggo  
                           e s'avverrà giammai  
                           ch'all'amoroso error giunga la pena  
 310                    altro più non desio  
                           che morir nel tuo seno idolo mio.  
               ATTILIO   Lesto, ratto precorri  
                           all'albergo i miei passi  
                           per la più dritta via:  
                           ciò che scritto è nel ciel convien che sia. *Parte Delfo.*

#### SCENA QUATTORDICESIMA

ATTILIO, ROSINDA

315           ATTILIO           Oh piagge ridenti,  
                           conforto del cuor,  
                           vostr'erbe crescenti  
                           non preme in eterno<sup>26</sup>  
                           del verno l'algor.<sup>27</sup>  
 320           ROSINDA           Oh selve, che liete  
                           temprate il mio duol,  
                           vostr'ombre secrete  
                           non teman gli oltraggi  
                           dei raggi del sol.  
 325           *A due*           Ruscello, che vanti  
                           d'argento il bel sen,  
                           cordoglio d'amanti  
                           non mai ti confonda  
                           dell'onda il seren. *Partono.*

#### SCENA QUINDICESIMA

*Padiglioni e tende militari.*

FABIO, Lentulo

330           FABIO   Prima che Febo in cielo  
                           per l'alte strade in sul meriggio ascenda  
                           vo' che al tempio latino  
                           si prostri 'l campo e le sue spoglie appenda,  
                           oggi del mio ritorno  
 335                    Roma festeggerà.  
                           Care mura, a voi nel seno<sup>28</sup>  
                           sempre lucido e sereno  
                           splenda il sol di libertà.

<sup>26</sup> NA1: «preme».

<sup>27</sup> NA1: «il rigor».

<sup>28</sup> NA1: «Care, a voi, a voi nel seno».

**SCENA SEDICESIMA**

ATTILIO, FABIO, ROSINDA, LENTULO, Delfo

- ATTILIO *«Prostrandosi ai piedi di Fabio.»*  
Eccomi a' piedi tuoi.
- 340 FABIO Sorgi, e beato a maggior sorte aspira.
- ATTILIO *«Indicando Rosinda.»*  
Questa, che a me sì cara  
rendon del sangue i nodi,  
del tuo comando esecutor fedele,  
a te guidai dal solitario orrore.  
*A parte «a Rosinda.»*
- 345 ROSINDA *A parte «ad Attilio.»*  
Grande è il periglio.  
Ed il timor maggiore.  
*«Ad alta voce.»* A te, signor, m'inchino,  
ed è mia gran ventura  
di poter vagheggiar serva adorante  
della gran Roma il Giove  
nel celeste fulgor del tuo sembiante.
- 350 FABIO Qual sovrana bellezza Amor m'addita  
forse a pagnar col mare, anzi col cielo,  
più vezzose di lei che riverente  
sugli altari di Pafo il mondo adora<sup>29</sup>  
355 ha le Veneri sue la terra ancora!
- Per esser sì belle,  
oh luci beate,  
non so se voi siate  
due soli o due stelle.
- 360 Ove nacque costei?  
ATTILIO Del Tirren su le sponde.
- LENTULO Oh, come vaghi  
rassempmano quegli occhi agli occhi miei.
- FABIO Or si dica chi vuole  
ch'assai più luminoso  
365 nascer fu visto in occidente il sole.  
E ne' silenzi ascosa  
come viver sapesti?
- ROSINDA A me natura  
poco bramar m'insegna.
- FABIO 370 Bella, le patrie selve  
col recinto là rincangiar convienti:  
delle superbe moli,  
ch'ergon la fronte a minacciar le sfere  
tanta beltade è degna.  
Lentulo, sia tua cura  
375 la vezzosa donzella  
condur sul Tebro, ed io  
verrò ben tosto.
- LENTULO Ad obbedir m'invio.  
*«Partono Attilio, Rosinda e Lentulo.»*

<sup>29</sup> «Pafo», città dell'isola di Cipro, è citata come patria di Venere, dal momento che una versione del mito la vorrebbe nata proprio sulle sue coste. Cfr. *Enciclopedia online Treccani* cit.

**SCENA DICIASSETTESIMA**

FABIO

380 FABIO Salda, salda, oh mia costanza,  
s'a battaglia amor ti sfida:  
quando piace, quando alletta,  
vago ciglio allor saetta;  
la bellezza è sempre infida,  
sempre cieca è la speranza.  
385 S'a battaglia amor ti sfida,  
salda, salda, oh mia costanza. *Parte.*

**SCENA DICIOTTESIMA**

*Anfiteatro romano.*

CLAUDIO, CORNELIO, EMILIA

CLAUDIO Nasce il sol di lampi adorno  
per dar luce all'alta sfera,  
ma nel corso d'un sol giorno  
cede all'ombre e i raggi annera.

390 CORNELIO D'ostri e gemme in grembo al prato  
s'orna il fior che ride e splende,  
ma l'algor d'un breve fiato<sup>30</sup>  
lo scolora e vile il rende.

395 CLAUDIO Tua beltà, del sole imago,<sup>31</sup>  
pari al sole ha le sue tempre.  
CORNELIO E se il volto or hai sì vago,  
non può, no, durar mai sempre.

*A due* CORNELIO Deh, se vuoi, godi in amore,  
CLAUDIO godi il ben, che, se nol fai,  
400 ti sarà dolor maggiore  
non aver goduto mai.

EMILIA *A Claudio.*  
Consigli effeminati Emilia aborre.

CLAUDIO Cornelio, ove trascorri?  
Le vergini del Tebro,  
405 che vantano superbe aver di donna  
solo il nome e la gonna,  
niegano affaticar la man su l'ago,  
ed ugualmente ancora  
sdegnan gli affetti esercitar col vago.

410 CORNELIO Io di pudichi amori  
all'idol mio parlai  
e, se tu d'altro intendi,  
a castigar gli errori  
di tua mente perversa il ferro è pronto.

415 CLAUDIO L'acciar di cui ti fidi,

<sup>30</sup> Per «algor» s'intende "gelo". Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* cit. (seconda edizione), p. 37.

<sup>31</sup> NA1: vv. 394-397: *A due*; vv. 398-401: *desunt*.

qualunque siasi, è tale  
 che del ferro che cingo assai men vale.  
 CORNELIO La prova il dica.  
 EMILIA *«A Cornelio.»*  
 Idolo mio, deh, ferma:  
 che vi chiama a duello?  
 420 CLAUDIO *«A Cornelio.»* Più non giova il mentire:  
 la bellezza d'Emilia.  
 CORNELIO Un volto bello.  
 CLAUDIO Lascia dunque d'amarla o ch'io ti sveno.  
 CORNELIO Perché del mio bel sol chiuda l'imgo,  
 al pari del mio foco ho grande il seno.  
*Impugnano solamente le spade.*

### SCENA DICIANNOVESIMA

MARCELLO, EMILIA, CLAUDIO, CORNELIO

425 MARCELLO *«A Claudio.»*  
 Claudio, lo sdegno ammorza.  
 Cornelio in che t'offese?  
 EMILIA *«A parte.»*  
 Come venne opportuno.  
 CLAUDIO Alla giusta tenzon l'onor fu sprone.  
 EMILIA Dell'ira mal appresa è amor cagione.  
 430 CLAUDIO La bella Emilia a mio dispetto adora.  
 CORNELIO A mio malgrado il mio tesor pretende.  
 CLAUDIO L'anima, oh Dio, m'invola.  
 CORNELIO Il cuor m'offende.  
 MARCELLO Amore in cuor guerrier fallo è ben grave:  
 435 virtude estingua il mal concetto ardore,  
 che non conviene il dirsi  
 campion di Marte ad un guerrier d'Amore.  
 CLAUDIO Siegua Marte chi vuole,  
 entro quel seno eburno  
 per i trionfi miei sta il Campidoglio. *Parte.*  
 440 CORNELIO A' raggi del mio sole  
 fenice avventurosa arder io voglio. *Parte.*

### SCENA VENTESIMA

EMILIA, MARCELLO

EMILIA Costanza gradita,  
 che vita mi dà,  
 quest'alma ferita  
 445 nel fido amatore  
 fermezza maggiore  
 non mai bramerà.  
 Costanza gradita,  
 che vita mi dà.  
 450 MARCELLO Emilia, anima mia,  
 non ti doler se alla beltà suprema  
 del volto tuo gli adoratori involo:  
 serena il bel sembiante,  
 forse ha Roma per te più degno amante.

455                    EMILIA    Roma gli eroi più grandi  
    di Marte agli usi ed a' trionfi avvezza.  
                          MARCELLO   E qual maggior trionfo  
    che il trionfar d'una crudel bellezza?  
    Io, che d'elmo non vile  
 460                                   gravai l'incolte chiome,  
    e ch'al mio piè sovente  
    vidi prostrate ir le provincie e dome,  
    al tuo bel viso adorator devoto  
    or non mi sdegno, oh bella, offrirlo in voto.  
 465                    EMILIA    E vuoi soffrir ch'altrui ridica il grido  
    che la famosa spada,  
    dell'impero latin sostegno invitto,  
    sopra l'altar d'un seno  
    penda al nume d'amor trofeo volgare?  
 470                                   E che del Tebro in riva  
    col frate ardor di due pupille inferme  
    entro i chiusi recinti  
    ti vinse armato una bellezza inerme?

                         MARCELLO                È gloria dell'alme<sup>32</sup>  
 475                                   servire ad Amor:  
    con armi divine  
    combatte un bel volto;  
    per viver disciolto  
    dai lacci d'un crine,  
 480                                   non vaglion le palme,  
    non giova il valor.  
    È gloria dell'alme  
    servire ad Amor.

                         EMILIA    Colpa è l'amare ed esser io non voglio  
 485                                   del tuo fallir cagione.  
                          MARCELLO   Già son vinto e prigionie.  
                          EMILIA    Rompi la tua catena.  
                          MARCELLO   Viver disciolto a chi ben ama è pena.  
                          EMILIA    Ti sprezzero costante.  
 490                    MARCELLO   Ed io sprezzato amante  
    per tua gloria maggiore  
    saprò nutrir senza speranza amore. *«Parte.»*

#### **SCENA VENTUNESIMA**

EMILIA

                         EMILIA                Fermo scoglio e sempre immobile<sup>33</sup>  
 495                                   a lusinghe il cuor sarà.  
    Trovi Amor novelle insidie,  
    tessa pur lacci e perfidie,<sup>34</sup>  
    che mia fé con vanto nobile  
    più costante apparirà.  
    Fermo scoglio e sempre immobile  
 500                                   a lusinghe il cuor sarà.

---

<sup>32</sup> NA1: «alma».

<sup>33</sup> NA1: la posizione delle due strofe è invertita.

<sup>34</sup> NA1: «tessi».

505                                Saldo bronzo e sempre stabile  
in amore ognor sarò.  
Fuggirò vezzi che piegano,  
sdegherò pianti che legano,  
né giammai pensiero instabile  
nel mio petto albergherò.  
Saldo bronzo e sempre stabile  
in amore ognor sarò.

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

*Cortile del Campidoglio.*

FABIO

510                                FABIO                                Fui guerrier, già sono amante,  
mille nodi al piè mi sento,  
ma nel ciel d'un bel sembiante  
il penar divien contento.

515                                D'esser preso invan sospiro,  
se m'annoda un crin dorato,  
se lo strale è di zaffiro  
m'è ricchezza il cuor piagato.

520                                *«Vedendo giungere Rosinda.»*  
Ma Fabio, e che rimiri?  
Ecco che a te sen viene,  
cinta di raggi ardenti,  
la cagione adorata  
de' tuoi sospir frequenti.

525                                La piaga profonda  
si mostri al mio ben,  
che bocca faonda  
ristoro è del sen.

### SCENA SECONDA

ROSINDA, FABIO

ROSINDA    Mio signor, mio gran nume.  
FABIO        Taci, deh taci, oh bella,  
tu, che de' lumi tuoi  
530                                formi l'arco e gli strali al dio d'amore,  
riconoscer non puoi  
della bellezza tua nume il maggiore.  
ROSINDA    Questo, che dal tuo fianco  
pende, famoso acciario,  
535                                qual dio delle battaglie a noi ti scopre;  
e ben, qual dio dell'armi,  
Roma, che al tuo valor deve sé stessa,

t'inalza i templi e ti consacra i marmi.  
 FABIO Roma, che sculte pietre a me consacra,<sup>35</sup>  
 per lei, che trionfò dell'alma mia,  
 540 fabbrica il Campidoglio,  
 e, perché riverente  
 l'offra i veraci onori  
 dovuti in terra a deità celeste,  
 mi prepara gli altari in cui l'adori.  
 545 ROSINDA E qual beltà terrena  
 d'un tale adorator fia che si vante?  
 FABIO Forse beltà sì grande  
 che può sdegnarlo amante.  
 ROSINDA Tanto vaga è costei?  
 FABIO Non vide il mondo  
 550 meraviglia maggior del suo bel volto.  
 ROSINDA Oh Roma avventurosa,  
 che il gran tesoro possiede.  
 FABIO Nacque in mezzo alle selve  
 la mia nemica, ed in quel punto estremo,  
 555 che generosa man mi tolse a morte,  
 fatalmente la vidi,  
 le dispensai fortune,  
 qua venne, io le fui scorta,  
 sparse di fulgid'or porta le chiome,  
 560 celeste ha il guardo e di Rosinda ha il nome. *«Parte.»*

### SCENA TERZA

ROSINDA

ROSINDA Ah, che purtroppo, oh Dio!  
 Con prodigio esecrando,  
 cagion d'amor nefando,  
 565 figlia innocente al genitor son io.  
 Stelle, che far dovrò?  
 Se discopro me stessa  
 all'ira sua m'espono,  
 se l'esser mio gli celo,  
 rea del suo fallo io sono:  
 570 qual deità nemica  
 mi porgerà consiglio?  
 Colpa è il tacere, il non tacer periglio.

Vibra, irato per me, fulmini, oh Giove.  
 575 Di saldo adamante,  
 di tempra costante  
 il sen vestirò,  
 né mai temerò  
 del braccio tonante  
 lo sdegno e le prove.  
 580 Vibra irato per me fulmini, oh Giove.

<sup>35</sup> "Sculte" è participio passato del verbo sculpere ossia scolpire. Cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, D. Maria Manni, 1729-1738 (quarta edizione), p. 404.



Piova torbido il ciel lampi e procelle.  
 A nembo spietato  
 il cuor bersagliato<sup>36</sup>  
 non mai cederà;<sup>37</sup>  
 585 se splendor vedrà  
 nel guardo adorato  
 due luci sì belle,  
 piova torbido il ciel lampi e procelle.

#### *SCENA QUARTA*

ATTILIO, ROSINDA

590           ATTILIO   Rosinda, ancor non odi?  
                           Rosinda?  
           ROSINDA       Anima mia.  
           ATTILIO       Ferma, deh, ferma il piè. Dove sospesa  
                           dagli occhi miei t'involi?  
           ROSINDA       Amor tel dica, egli amendue consoli.  
           ATTILIO       Non m'affliger così, narra il tuo duolo.  
 595           ROSINDA       Della sorte nemica  
                           già la volubil ruota  
                           torna al corso primiero.  
           ATTILIO       Segua fortuna il moto,  
 600                       che ne' volumi eterni  
                           immutabil per me resta prescritto.  
                           L'istesso Ciel, che a' danni miei congiura,  
                           vedrà ch'io sono alle sventure invitto.  
                           Se fra lacci e fra catene,  
 605                       caro bene,  
                           sol per te mi troverò,  
                           più d'amarti, d'adorarti,<sup>38</sup>  
                           bella mia, m'invoglierò.  
           ROSINDA       Se trafitto da punture  
 610                       di sventure<sup>39</sup>  
                           questo cuor per te sarà,  
                           più l'affetto del mio petto  
                           dolce amor s'accrescerà.  
           ATTILIO       Così nobil costanza è a me ben nota,  
 615                       ma non ancor palese  
                           m'è la cagion del tuo novel dolore.  
           ROSINDA       Di questa qualsisia beltà negletta  
                           arde il mio genitore, ed egli stesso  
                           mi palesò l'ardore:  
 620                       se sprezzante nol curo,  
                           tu sdegnato il vedrai,  
                           e se pietosa al folle amor consento,  
                           è mal più grave assai.  
           ATTILIO       E ben, che vuoi dire?

<sup>36</sup> NA1: «core bersaglio».

<sup>37</sup> NA1: «cederò».

<sup>38</sup> NA1: «Più d'amarti, più adorarti».

<sup>39</sup> NA1: «di puntura, | di sventura».

625 ROSINDA Che men facil si rende  
 sperar grata pietade  
 nel periglioso istante  
 che il genitor si scopre  
 da Attilio offeso e della figlia amante.

630 ATTILIO Frena, oh bella, i timori:  
 s'alta necessità tanto comanda,  
 farem ritorno<sup>40</sup> a' solitari orrori.

*A due* Selve opache, antri, che siete  
 del riposo almo soggiorno,  
 per pietà mi concedete  
 635 che, facendo a voi ritorno,  
 trovi al duol grato conforto:  
 sian le vostr'ombre al mio naufragio il porto. *Partono.*

### SCENA QUINTA

EMILIA

640 EMILIA Quando più fingere voglio in amor,  
 allor più stringere mi sento il cuor,  
 e il bianco viso  
 d'ostro improvviso  
 mi viene a tingere caldo rossor.  
 Quando più fingere voglio in amor,  
 allor più stringere mi sento il cuor.

645 Chiome, che splendono per gran beltà,  
 priva mi rendono di libertà,  
 ma, se il cuor mio  
 d'ugual desio  
 quest'occhi accendono, Amor lo sa.

650 Chiome che splendono per gran beltà,  
 priva mi rendono di libertà.

### SCENA SESTA

CLAUDIO e CORNELIO *vengono da diverse parti*, EMILIA

CLAUDIO Vezzosa Emilia, a favellarti io vengo.  
 CORNELIO Il Cielo a te mi scorge, Emilia, ascolta.  
 CLAUDIO Io primier la richiesi.  
 CORNELIO Ed io secondo.

655 CLAUDIO Primiero io parlar voglio.  
 CORNELIO Ed io di favellar, ma dopo, intendo.  
 CLAUDIO Lascia dunque ch'io dica.  
 CORNELIO Il fine attendo.

660 CLAUDIO L'ardor lusinghiero  
 d'un ciglio guerriero  
 il cuor m'avvampò:  
 da fulgido strale,  
 da forza immortale  
 guardarmi non so.

<sup>40</sup> Correggo l'originale «titorno».

665 Or tu, bella pietosa,  
 pria che trafitto io cada  
 del tutt'esposto al fulminar d'un ciglio,  
 porgi alle piaghe mie grato consiglio.

CORNELIO Tra i fior d'un bel viso,<sup>41</sup>  
 coi vezzi e col riso  
 670 scherzando, il mio cuor  
 trovò che le rose  
 nutrivano ascose  
 le serpi d'amor.

675 Or tu, che sei della bellezza il nume,  
 pria che il mortal veleno  
 giunga a infettarmi il seno,  
 all'anima mia smarrita  
 mostra il rimedio e la salute addita.

EMILIA Quella beltà, che le vostr'alme avvinse,  
 680 veggia le piaghe onde languite ognora:  
 chi formar le puotè, le sani ancora.

CLAUDIO Dunque le mie ferite Emilia veda.  
 CORNELIO Ad Emilia pietà dunque si chieda.

EMILIA Alle piaghe, che impresse altra bellezza,  
 685 sdegnà Emilia recar grato ristoro.

CLAUDIO Per Emilia sospiro.

CORNELIO Emilia adoro.

CLAUDIO Cornelio, ai rai del luminoso sole  
 ben sai che ad eternar l'alto natale  
 la fenice immortale  
 690 sol arde in terra ed altro ugual non vuole.

CORNELIO Sopra l'arabe piagge  
 le fenici han la culla e non in Roma:  
 nascono ben sul Tebro  
 l'aquile generose, a cui vien dato  
 695 con intrepido lume  
 fissarsi al sole e non brugiar le piume.

CLAUDIO Che tu franger dovessi  
 le catene amorose  
 già Marcello t'impose.

EMILIA *«A parte.»*  
 700 Come ardito è costui!

CORNELIO Comando uguale  
 tu da lui ricevesti: ora che chiedi?

CLAUDIO Che tu lasci d'amarla  
 con opportuna emenda,  
 «e che...»

CORNELIO Non altro?

705 CLAUDIO ... e che gli affetti suoi tosto a me renda.

CORNELIO Richiesta mal pensata.

CLAUDIO La tua mente ostinata *Sfoderano le spade.*  
 oggi qui teco a incrudelir mi sforza.

CORNELIO Opra qual più tu sai l'arte e la forza.

<sup>41</sup> NA: la seconda strofa dell'aria a due «L'ardor lusinghiero» *deest*.

710 EMILIA *Tiene Cornelio.*  
 Ferma.  
 CORNELIO *A Emilia, che lo tiene.*  
 Lascia.  
 EMILIA *A Claudio.*  
 Che tenti?  
 CLAUDIO Svenar chi a me contende il mio riposo.  
 EMILIA *Copre Corn.elio con la vita.*  
 Senza Emilia piagar non puoi ferirlo.  
 CLAUDIO Cedo ai voleri tuoi.  
 EMILIA Garzone invitto,  
 l'empito ingiusto ammorza.  
 715 CORNELIO Emilia, il tuo timor Cornelio offende.  
 CLAUDIO *«Minacciando d'uccidere Cornelio.»* Giura d'amarmi.  
 EMILIA Io d'adorarti eleggo.  
 CORNELIO Oh Dio, che sento!  
 CLAUDIO E dell'ardor primiero  
 scorderai le memorie?  
 EMILIA Il foco estinsi.  
 CORNELIO L'alma, ah! lasso, perdei. *Parte confuso.*  
 720 CLAUDIO<sup>42</sup> La vita io vinsi. *Parte allegro.*

#### SCENA SETTIMA

EMILIA

725 EMILIA Parte Cornelio, e di mia fé paventa.  
 Emilia, e che facesti? Ove ti spinse  
 mal consigliato zelo?  
 Mentre al furor dell'inimica spada  
 penso sottrarlo, oh mia contraria sorte,  
 omicida innocente,  
 me stessa offendo e all'idol mio do morte.  
 730 Dietro i passi del mio fido,  
 dio Cupido,  
 spiega l'ali, affretta il piè:  
 tu, palesa all'idol mio,  
 caro dio,  
 la fermezza di mia fé.  
 735 Trova pur, fanciul volante,  
 quell'amante  
 che scolpito al cuor mi sta:  
 digli, tu, che l'alma in seno  
 verrà meno,  
 ma non mai la fedeltà. *«Parte.»*

---

<sup>42</sup> Sostituisco l'originale «Emilia».

**SCENA OTTAVA**

*Giardino.*

FABIO

740 FABIO Sta' lieto, mio core,  
s'a guerra ti sfida  
bellezza omicida,  
che dolci, che vaghe  
745 fur sempre le piaghe  
dell'arco d'Amore:<sup>43</sup>  
sta' lieto mio core.

750 Oh nobil periglio,  
se l'alma vien meno  
nel campo d'un seno,  
gradito è lo strale,  
l'ardore è vitale  
che vibra un bel ciglio,  
oh nobil periglio.

**SCENA NONA**

FABIO, LENTULO

FABIO Lentulo.  
755 LENTULO Alto campione  
della latina libertade eletto  
a sostener le combattute soglie.  
FABIO Ad impresa sublime  
la tua gran fede a me ben nota eleggo.  
LENTULO Di me signor disponi.  
760 FABIO L'opra silenzio chiede.  
LENTULO Sempre uguale al bisogno avrò la fede.  
FABIO Dunque dirò.  
LENTULO Dal tuo volere io pendo  
FABIO La beltà di Rosinda...  
LENTULO Rimembranza vezzosa.  
765 FABIO ...della mia volontà fatta è tiranna.  
LENTULO Notizia tormentosa.  
FABIO Con sollecita cura  
tu, la mia face accesa,  
770 tu, le ferite mie, tu, le mie piaghe,  
tu, l'incendio che m'arde a lei palesa.  
LENTULO E che dirà poi Roma  
s'avvien ch'ella rimiri  
d'Affrica il vincitore  
fatto vil prigionier d'un crin disciolto?  
775 FABIO Dirà che fia d'ogni poter maggiore  
il poter d'un bel volto.  
LENTULO Né punto a te sovviene  
che il dittator tu sei?  
FABIO Tacì, e ben tosto  
ad esequir t'accingi.

---

<sup>43</sup> NA1: «del dio d'amore».

780

Parla alla dolce mia cruda omicida:  
la salute di Fabio in te confida.

**SCENA DECIMA**

LENTULO

LENTULO

Mia costanza, e che si fa?  
Se il valor da te s'oblia,  
la nemica gelosia  
del mio sen trionferà.<sup>44</sup>

785

Mia costanza, e che si fa?

790

Mio pensier, che tardi più?  
Contro il gel che vibra amore  
tu difendi il vago ardore,<sup>45</sup>  
onde acceso il cuor mi fu.  
Mio pensier, che tardi più?

**SCENA UNDICESIMA**

ROSINDA, LENTULO

ROSINDA Generoso signor, ...

LENTULO Donna vezzosa.

ROSINDA ... dove rivolgi il piede?

LENTULO A cercar di Rosinda.

795

ROSINDA Fortuna a te mi guida.

LENTULO Opportuna qui vieni, ove a te dica  
ciò ch'altri comandò ch'io t'esponessi:  
non è lieve il rapporto, e forse grata,  
Rosinda, esser ti può l'alta ambasciata.

800

ROSINDA Attendo i detti tuoi.

LENTULO Quei che mi manda a te, quei che m'ellesse  
del suo comando esecutor leale...

ROSINDA Siegui che intenta ascolto.

805

LENTULO ... quei che il suo cuor mi fida,  
quei che il parlar m'impose...

ROSINDA E indugi ancora?

LENTULO Dirlo a forza convien: Fabio t'adora.

ROSINDA Né più ti disse?

LENTULO Ei chiede  
l'amor tuo, la tua fede.

810

ROSINDA Troppo ardita richiesta.

LENTULO Necessaria a chi muore.

ROSINDA Pera con Fabio il mondo,  
e nel casto mio sen viva l'onore.

815

LENTULO Forse al titol di sposa  
penserà d'inalzarti.

ROSINDA Io per esso il ricuso,  
che al roman dittatore  
nodo tanto ineguale  
strigner non si conviene:

---

<sup>44</sup> NA1: «mio cor».

<sup>45</sup> NA1: «primo ardore».

820                    amo la gloria sua più che il mio bene.  
LENTULO         Oh costanza regal!  
ROSINDA                          Lentulo attendi.

                         Altissimo secreto  
                         palesar ti vogl'io.  
825                    Ma di tacere altrui quanto a te dico  
                         sopra Stige infernal giura e prometti.<sup>46</sup>

LENTULO         Sopra i numi di Stige a te, qual brami,  
                         obbligato mi dono.

ROSINDA         Del dittator latin la figlia io sono.

830                    LENTULO         Tu la nobil donzella  
                         fuggitiva del Tebro!

ROSINDA                          Io Fulvia, io quella.

LENTULO         Oh di tronco immortal ben degno germe,  
                         gran delizia di Roma: io riverente,  
                         or che amante m'accuso,  
                         smorzo la fiamma ardente.

835                    Tu, che in me t'affidasti,  
                         spera nella mia fede, e tollerante  
                         vinci la sorte avversa,  
                         ch'io per le colpe tue dal padre offeso,  
                         or che giudice pio siede sul trono,

840                    m'accingo ad impetrar tosto il perdono. *(Parte.)*

*SCENA DODICESIMA*

ROSINDA

ROSINDA

Al piacer della speranza  
fugga il duolo ed il martir,  
che, nel ciel di mia costanza,  
già s'accende, già risplende  
la bell'alba del gioir.

Al piacer della speranza  
fugga il duolo ed il martir.

Al bel nembo dei contenti,  
alma mia, prepara il sen,  
che, tra l'ombre dei tormenti,  
pien di luce già riluce  
della gioia il dì seren.<sup>47</sup>

Al bel nembo dei contenti,  
alma mia, prepara il sen. *«Parte.»*

*SCENA TREDICESIMA*<sup>48</sup>

FABIO, LENTULO

855 FABIO A Rosinda parlasti?  
 LENTULO Ad essa esposi  
 del tuo cuor che l'adora  
 gl'innamorati affetti,

<sup>46</sup> «Stige» è il fiume dell'oltretomba greco e latino. Cfr. *Enciclopedia online Treccani* cit.

<sup>47</sup> NA1: «il bel seren».

<sup>48</sup> Correggo l'originale «Scena decimanona».

ma da nobil disdegno  
 fur disprezzati i detti.  
 860 FABIO Le porgesti i miei sensi  
 con parlar lusinghiero?  
 LENTULO Alla forza de' preghi aggiunsi ancora  
 le sicure promesse  
 di non volgar fortuna.  
 865 FABIO Che rispose l'altera?  
 LENTULO Che l'onestà severa  
 di pudica donzella  
 sovrastar co' disprezzi  
 deve sempre ugualmente a' doni e a' vezzi.  
 870 FABIO Né cangerà tenore?  
 LENTULO Anzi dell'adamante assai più fermo  
 vanta nel petto il core.  
 FABIO Già che tu nulla oprasti,  
 alla bella ritrosa  
 875 io medesmo n'andrò; forse a' miei preghi  
 opporrà minor forza.  
 LENTULO E s'avvien che pur neghi?  
 FABIO A rinnovar gli assalti Amor mi sforza.  
 LENTULO Opra, signor, qual vuoi,  
 880 ma quel celeste volto,  
 che d'alma grande è testimon verace,  
 un esito infelice,  
 Fabio, agli affetti tuoi certo predice. *Parte.*

#### SCENA QUATTORDICESIMA

FABIO

885 FABIO D'un alma costante  
 provedimi, Amor,  
 se vuoi che fra pene  
 fra lacci e catene  
 di vago sembiante  
 non tema il rigor.  
 890 D'un alma costante  
 provedimi, Amor.  
  
 Fermezza di scoglio  
 mia fé vanterà.  
 Così fra martiri,  
 895 fra pianti e sospiri,  
 si vince l'orgoglio  
 d'altera beltà.  
 Fermezza di scoglio  
 mia fé vanterà. *Parte.*



**SCENA QUINDICESIMA**

ATTILIO

900           ATTILIO           Prigioner del bel tesoro,  
                                  d'un crin d'oro,  
                                  mesto e lieto il cuor si sta,  
                                  che d'Amor lo strale invitto  
905                               vuol che provi il sen trafitto  
                                  gran rigore e gran pietà.

                                  Tra l'affanno e tra il diletto  
                                  nel mio petto  
                                  piange e ride amando il cuor,  
                                  che l'ardor del dio volante  
910                               fa sentire all'alma amante  
                                  gran contento e gran dolor.

**SCENA SEDICESIMA**

DELFO, ATTILIO

          DELFO   Signor...  
ATTILIO           Delfo?  
          DELFO           ... anelante a te ne vengo  
                                  per intender da te qual dio, qual fato  
                                  al tuo goder s'oppono.  
915           ATTILIO   La bellezza di Fulvia, a me sì cara,  
                                  destò nel genitor fiamme cocenti:  
                                  già palese è l'ardore  
                                  onde a ragione io temo,  
920                               che possa incendio tal, se più s'avanza,  
                                  con rovina maggiore  
                                  il verde incenerir di mia speranza.  
          DELFO   E che dunque risolvi?  
ATTILIO   Qualor tanto richieda alto destino,  
                                  con sollecito piè fuggir dal Tebro.  
925           DELFO   E perché scoprirti omai non osi,  
                                  or che dal padre amante  
                                  giustamente sperar deve il perdono  
                                  la figlia supplicante?  
930           ATTILIO   Quest'improvviso affetto  
                                  rende dubbio il consiglio,  
                                  né fia senno tentar l'impresa incerta,  
                                  dove certo è il periglio.  
          DELFO   Signor, nuove sventure ancor prevedo. *Parte.*  
ATTILIO   Pur che m'assista Amore ancor non cedo.

**SCENA DICIASSETTESIMA**

ATTILIO

935                    ATTILIO                    Oh mio cuor, soffri così.  
Forse un giorno io goderò,  
e quel ciel che balenò  
tornerà sereno un dì.<sup>49</sup>  
Oh mio cuor, soffri così.

940                    Alma mia, spera mercé,  
che il destin si placherà,<sup>50</sup>  
ed amor compenserà  
la fermezza di tua fé.<sup>51</sup>  
Alma mia, spera mercé. *«Parte.»*

**SCENA DICIOTTESIMA**

*Camere di Rosinda.*

FABIO

945                    FABIO                    Dimmi, Amor, dove risplende  
la gran luce ond'io sospiro!  
Se la bramo e non la miro,  
quell'ardore ch'ho nel core  
chi lo nutre e chi l'accende?

950                    Dimmi, Amor, dove risplende?

Chi m'asconde i rai lucenti  
de' begli occhi ond'io mi moro?  
Se non vedo i lampi loro,  
quale oggetto nel mio petto<sup>52</sup>  
desta ognor fiamme cocenti?

955                    Chi m'asconde i rai lucenti?

*«Vede una lettera nella camera.»*  
Ma qual foglio vegg'io che su la fronte  
porta il mio nome impresso?

960                    “Al dittator di Roma.  
Padre, se giusto sei...”  
Fulvia mia figlia scrive!  
E che rimiro, oh dèi!  
Dunque mia figlia a me ragiona e vive!

965                    “Padre, se giusto sei,  
già che punisti in me d'amor l'eccesso,  
quel medesimo in te stesso  
con più saldo rigor punir tu dèi.  
Io con volgare amore  
la tua grandezza offesi,  
tu con volgare ardore  
la tua grandezza offendi:

970

---

<sup>49</sup> NA1: «temerà».

<sup>50</sup> NA1: «forse il Ciel si placherà».

<sup>51</sup> NA1: «la costanza di mia fé».

<sup>52</sup> NA1: «quell'oggetto».

975 in noi pari è la colpa.  
 Or qual saggio risolvi,  
 o reo t'accusa, o me tua figlia assolvi."  
 Stelle, di quai portentosi  
 spettatori mi rendete?  
 Una figlia, ch'è rea,  
 980 sgrida il padre innocente!  
 Ma, folle, e che ragiono?  
 Se prigioniera ho l'anima,  
 purtroppo il reo, non l'innocente, io sono.

### SCENA DICIANNOVESIMA

ROSINDA *in sembianza di mora*,<sup>53</sup> FABIO

ROSINDA Prostrata a te m'inchino.  
 FABIO A che vieni? Chi sei?  
 ROSINDA Devota ancella  
 di Lentulo son io: conforto e pace  
 985 bramerei di recarti.  
 FABIO Dunque tu sai ch'alto dolor m'opprime?  
 ROSINDA E la cagione ancora  
 del tuo dolor m'è nota.  
 FABIO E come la sapesti?  
 990 ROSINDA L'arte del divinare  
 nell'egizie contrade  
 già pargoletta appresi,  
 onde non fia stupore  
 che gli affetti d'un cuor mi sian palesi.  
 995 Porgi la destra mano.  
 FABIO *«A parte.»* Diasi tregua all'affanno e si contenta  
 all'ardir di costei.  
 Prendi la mano: or tu che dir potrai?  
 ROSINDA Tanto che stupirai.  
 1000 Rasserena il mesto ciglio,  
 che il periglio del tuo cuore  
 non è pena, ma catena  
 che ti strigne il dio d'amore.  
 Forse al ver non m'apposi?<sup>54</sup>  
 1005 FABIO In parte t'opponesti,  
 ma, se più non dirai, nulla dicesti.  
 ROSINDA *«Brandendo la lettera.»*  
 La cagion del tuo cordoglio  
 questo foglio in sé nasconde:  
 1010 la tua figlia ti ripiglia,  
 t'avvertisce e ti confonde.  
 Che rispondi?  
 FABIO Che sento!  
 Al favellar della verace bocca,  
 a gran ragione, ah! lasso,

<sup>53</sup> Normalizzo l'originale «senbianza».

<sup>54</sup> Per «apporsi al vero» si intende “cogliere nel vero, indovinare”. Cfr. O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati, 1907 (integrato da *Id.*, *Aggiunte, correzioni e variazioni*, Firenze, E. Ariani, 1926) (*vide* «apporre»). Online all'indirizzo: <www.etimo.it>.

1015                               parmi che lo stupore  
                                       m'invola i sensi e mi tramuta in sasso.  
                                       Altro a dirti rimane?

                  ROSINDA   Signor, dirò che l'amorosa stella  
                                       tanto al tuo cuor sovrasta  
                                       con il poter de' folgoranti rai,  
 1020                               che, se tu nol prevedi, un giorno forse  
                                       per l'istessa tua figlia arder dovrai.

                  FABIO   Non più, troppo dicesti, io troppo intesi.  
                                       Parti, e qualunque sei, demone o donna,  
                                       fa' che de' tuoi presagi  
 1025                               la memoria crudel disperda il vento:  
                                       s'oggi a colpi sì gravi  
                                       non vacilla il mio senno è gran portento. *«Partono.»*

### **SCENA VENTESIMA**

ROSINDA

                  ROSINDA               Al poter d'avversa sorte  
   nobil cuor non mai si rende,  
 1030                                       che, racchiusa in manto vile,  
   la virtù d'alma gentile  
   più si scopre e più risplende.  
   Al poter d'avversa sorte  
   nobil cuor non mai si rende.

  Di fortuna a me nemica  
 1035                                       non pavento la sembianza:  
   nel rigor di sua fierezza  
   prenderà maggior bellezza  
   il valor di mia costanza.

  Di fortuna a me nemica  
 1040                                       non pavento la sembianza.

## **ATTO TERZO**

### **SCENA PRIMA**

*Giardino ove rispondono gli appartamenti di Marcello e d'Emilia. Notte.*

MARCELLO

                  MARCELLO   Tempio dell'idol mio, mura beate,  
   del celeste mio nume albergo in terra,  
   già che il destin vi rese  
 1045                                       degne di posseder sì gran tesoro,  
   tutto amor, tutto fede  
   riverente v'inchino, umil v'adoro.  
   In voi dell'alma amante  
   sta la gran fiamma ascosa,  
 1050                                       ed or che cieco intorno a voi m'aggio,  
   quel bel sol che m'accende in voi riposa.

Sonno, tu che in varie forme  
sai bear gli egri mortali,  
volgi a me le placid'ali  
dal mio ben che stanco or dorme.

Vieni pur, sonno giocondo,  
poi ritorna in quelle luci,  
e l'imgo a lei conduci  
dell'ardor che in seno ascondo.

*Resta appoggiato alla casa di Emilia.*

*SCENA SECONDA*

CORNELIO, MARCELLO *e poi* CLAUDIO

1060 CORNELIO<sup>55</sup> Or che in profondo oblio  
dorme la terra e con cent'occhi è il cielo,  
mal venturoso amante  
al ciel ch'è desto i miei tormenti io svelo,  
e mentre il rio, che d'una rupe è figlio,  
1065 alle querele mie presto risponde,  
col fremito soave  
de' mormoranti passi  
veggo che, inteneriti  
per pietà del mio duol, piangono i sassi.

1070 Aurette vezzose,  
che dolci temprate  
la face del ciel,  
con ali odorose  
l'ardor mitigate  
1075 d'un'alma fedel.

*Claudio sopraggiunge in disparte.*

Bell'onde sonore,  
che l'erbe nutrite  
bagnando il terren,  
con gelido umore  
in me raddolcite  
le fiamme del sen.

CLAUDIO *«A parte.»* Cornelio il mio rivale  
negli affetti d'Emilia ancor pretende!  
MARCELLO *«Ignaro della presenza di Cornelio e Claudio.»*  
Emilia, anima mia.

CORNELIO *«A parte, ignaro della presenza di Claudio.»*

1085 Marcello è questi;  
convien che a lui m'asconda.  
*Cornelio si ritira poco addietro e Marcello viene dove era Cornelio.*

CLAUDIO    Oh Dio, nel petto angusto  
                 troppo potente assalto  
                 muovon la fiamma e 'l gelo.  
                 *«Claudio, credendolo Cornelio, s'avventa su Marcello per ucciderlo.»*  
                 Cada l'empio crudel.

<sup>55</sup> Indicazione del personaggio assente nel libretto.

1090 MARCELLO *Cornelio salva la vita a Marcello.*  
Ah traditor fellone, ah molto indegno.  
CLAUDIO Parla il mio genitor,  
fuggo il suo sdegno. *«Claudio parte.»*

### SCENA TERZA

MARCELLO, CORNELIO

MARCELLO A chi debb'io la vita?  
CORNELIO Alla tua sorte.  
MARCELLO Mi palesa il tuo nome.  
CORNELIO Il chiedi indarno.  
1095 MARCELLO L'obbligo che m'imponi  
vuole che mel riveli.  
CORNELIO Obbligo non minor fa ch'io tel celi.  
MARCELLO Né dell'alta mercede  
che da tua man ricevo  
1100 il guiderdon vorrai?  
CORNELIO L'opra mel diede.  
MARCELLO Almeno a te sia noto  
che da rischio mortale  
tu Marcello salvasti, e quel son'io:  
chi m'asconde il suo nome apprenda il mio. *«Parte.»*

### SCENA QUARTA

CORNELIO

1105 CORNELIO Vive d'Emilia amante  
Marcello anch'egli! Oh mia sventura immensa!  
Alma, tu che risolvi, il cuor che pensa?  
Ch'io d'imeneo sì grande  
le ritardi la sorte! Ah, non sia vero!  
1110 Con più nobil pensiero  
lascero d'adorarla,  
e sia mirabil pegno  
di non volgare affetto  
ceder l'amata ad amator più degno.  
1115 Se mi cede Amor la palma  
l'amor mio trionferà:  
nel cangiar voglia e pensiero,  
più che sembra il cuor leggiere,  
la fermezza di quest'alma  
1120 più costante apparirà.  
Se mi cede Amor la palma<sup>56</sup>  
l'amor mio trionferà.  
Tenterà l'impresa ardita  
il valor della mia fè.  
1125 Se nemica avrò la sorte,  
si vedrà con la mia morte  
che in oprar mancò la vita,  
ma l'ardir non mai cedè.

<sup>56</sup> La ripetizione dei primi versi «Se mi cede amor la palma | l'amor mio trionferà» e (nella strofa successiva) «Tenterà l'impresa ardita | il valor della mia fè» è segnata nel libretto con l'indicazione «da capo».



1165 ROSINDA Alma, dissimula,  
fingi, mio cuor,  
che senza frode,  
non mai si gode  
gioia d'amor.

1170 Alma dissimula,  
fingi mio cuor.

1175 ATTILIO *«A parte, dopo aver visto la mora.»*  
Oh Dio, quegli occhi, oh Dio,  
più del gel rilucenti,  
son pur dell'idol mio  
le due pupille ardenti:  
e qual nuovo stupor la mente ingombra?  
Costei che veggio e sento  
certo è Rosinda, o di Rosinda è un'ombra.

1180 ROSINDA *«A parte.»* Stupido in sé discorre.  
ATTILIO *«A Rosinda.»* Donna, che nobil troppo a me rassembri,  
benché servile ammanto al sen tu vesta,  
dimmi chi sei?

ROSINDA *«Ad Attilio.»*  
Son tale,  
che in servitù gradita,  
posseditrice di non vil tesoro  
altamente ho legato il cuore e il piede.

1185 ATTILIO E che possiedi, oh bella?

ROSINDA Gran ricchezza dell'alma, e amore, e fede.

ATTILIO Il tuo nome?

ROSINDA Nol so.

ATTILIO *«A parte.»*  
Più sempre ognora  
si confonde il pensiero:  
cor mio, se fingi io morirò davvero.<sup>58</sup>

### SCENA SETTIMA

LENTULO, ATTILIO, ROSINDA

1190 LENTULO Servilio,...

ATTILIO A chi favelli?

LENTULO ... indarno a me t'ascondi.

ATTILIO *«A parte.»* Oh mia fortuna infesta!

LENTULO So che Servilio sei e che Fulvia è questa:  
la tua nobil consorte  
tutto mi fé palese,  
ond'io, perché sicura  
viva dal padre amante,  
con sembianze mentite  
l'involai dal periglio.

1195

1200 E ciò che finger vedi  
negli accenti e nel volto è mio consiglio.

<sup>58</sup> Affido a ATTILIO questo verso attribuito nel libretto a ROSINDA.



1205 ROSINDA            Nell'orror del mio sembiante,  
dolce vita del mio cuore,  
tu vedrai più sfavillante  
di mia fede il bel candore.

1210 ATTILIO            Alma mia, quel nero volto  
maggior foco al sen m'accende,  
e qual sol tra nubi avvolto  
arde più se men risplende.<sup>59</sup>

1215 LENTULO            Lentulo alla tua fede  
raccomando me stesso.  
Di me paventi invano:  
vanto illustre il natale e son romano.

1220 ATTILIO            Fabio sì chiama offeso.  
LENTULO            Cercherò di placarlo,  
tu, nel pietoso ciel confida intanto:  
a grand'opre quaggiù nascon gli eroi,  
e, benché dorma in lor lo spirto altero,  
colpa del fato avverso,  
non per questo giammai  
dormon le menti eterne;  
anzi, qualora il Cielo  
sonnacchioso rassembra,  
allor con nobil frode  
dell'alme eccelse in terra è il Ciel custode.

1225 ATTILIO            Quant'io ti devo.  
LENTULO            Il fin dell'opra attendi.  
Non è sempre fortuna  
minacciosa e severa,  
bella, mi segui, e tu, rimanti e spera. *Partono Lentulo e Rosinda.*

### SCENA OTTAVA

ATTILIO

1230 ATTILIO            Teme invan nemi e procelle  
di speranza armato il cuor,  
che, pentito, raddolcito  
già l'orgoglio delle stelle,  
cede il campo al dio d'amor.

1235            Teme invan nemi e procelle<sup>60</sup>  
di speranza armato il cuor.

1240            Di fortuna il mar spumante  
frema pur: non temerò;  
che, tra l'onde più profonde,  
col favor del dio volante  
tosto al lido io giugnerò.  
Di fortuna il mar spumante  
frema pur: non temerò.

<sup>59</sup> NA1: dopo la seconda strofa il passo a 2 si costruisce su un *patchwork* di versi delle due strofe.

<sup>60</sup> La ripetizione dei primi versi «Teme invan nemi e procelle | di speranza armato il cuor» e (nella strofa successiva) «Di fortuna il mar spumante | frema pur: non temerò» è segnata nel libretto con l'indicazione «da capo».

**SCENA NONA**

*Anfiteatro di Roma.*

EMILIA, CORNELIO

- 1245 EMILIA Mio dolce tesoro,  
deh, credilo a me:  
Amor di quest'alma  
la palma ti diè.  
Qualor non ti miro,  
se mesta sospiro,  
1250 sol moro per te.  
Mio dolce tesoro,<sup>61</sup>  
deh, credilo a me.
- CORNELIO Dunque Claudio disprezzi?  
EMILIA Il nome ancora  
ricordarmi aborrisco.
- 1255 CORNELIO Che m'ami, oh Dio, nol crederò giammai,  
se di più saldo amore  
pegno ben certo all'amor mio non dai;  
e se tu mel concedi  
1260 con alto esempio d'immortal fermezza,  
avrai nel tempo istesso  
del mio costante amor prova e certezza.
- EMILIA Chiedi ciò che t'aggrada.  
CORNELIO Chiedo che di Marcello  
tu gradisca il desio.
- 1265 EMILIA Che parli, idolo mio?  
CORNELIO Le tue promesse adempi.  
EMILIA Da quest'alma adorante  
l'impossibil pretendi.
- CORNELIO Bella, o non m'ami o al mio voler ti rendi.
- 1270 EMILIA Ch'io mi legghi a Marcello è vanità.  
Pria che lasciarti,  
mio vago ardore,  
in mille parti  
l'amante cuore  
1275 si spezzerà.  
Ch'io mi legghi a Marcello è vanità.
- CORNELIO Chiedi, oh bella, al cor mio se t'ama o no.  
Ma se la sorte  
t'offrisce in dono  
1280 maggior consorte  
di quel ch'io sono  
ceder saprò.  
Chiedi, oh bella, al cor mio se t'ama o no.
- EMILIA Cornelio, al Tebro in riva  
1285 crescon le palme ad ogni fronte uguali,  
nè Roma istessa, la tua madre e mia,

---

<sup>61</sup> La ripetizione dei primi versi «Mio dolce tesoro, |deh, credilo a me» è segnata nel libretto con l'indicazione «da capo».

figlio alcuno aver può ch'eroe non sia.  
 Dimmi: dove nascesti?

CORNELIO In Roma io nacqui.

1290 EMILIA Or se il Tarpeo per culla avesti in sorte<sup>62</sup>  
 io voglio, e non invano,  
 che per chiamarsi grande  
 basti all'idolo mio l'esser romano.

CORNELIO Contrasti ancor?

1295 EMILIA Ciò che da me richiedi  
 alla ragion s'oppono:  
 l'amor mio nol consente.

CORNELIO E il mio l'impone.

EMILIA Lassa, debb'io legarmi  
 a Marcello in consorte?

CORNELIO Così d'oprar conviene.

1300 EMILIA E Cornelio, il mio bene,  
 gli affetti miei non cura?

CORNELIO Ei volentier consacra  
 alle fortune tue la sua sventura.

EMILIA Infelice ch'io sono;  
 dunque, perché tu m'ami?

1305 CORNELIO A lui ti dono.

EMILIA Già che tu mel consigli,  
 ed in prova d'amor non meno il chiedi,  
 fia Marcello il mio sposo.

CORNELIO Legame avventuroso:  
 l'adorerai?

1310 EMILIA L'adorerò qual nume,  
 mentre nol vieti a me per tuo cordoglio  
 quel bel nodo di fede  
 che a Cornelio mi strinse.

CORNELIO Il nodo io scioglio.

EMILIA E il soffrirai costante?

CORNELIO Chi non ama in tal guisa è un vile amante. *«Parte.»*

---

<sup>62</sup> «Tarpeo» è il nome della scarpata nel lato meridionale del Campidoglio, dalla quale era consuetudine scaraventare i traditori dell'impero. Cfr. *Enciclopedia online Treccani* cit.

**SCENA DECIMA**

EMILIA

1315           EMILIA           Perché mi sforzi a piangere,  
troppo crudele Amor?  
Per far ch'io torni a ridere,  
deh, non volermi uccidere,  
ma prendi alquanto a frangere  
1320                           l'arco del tuo rigor.<sup>63</sup>

                                  Nel duol che mi disanima,  
pietade, Amor, di me.  
Se m'hai fugato il nubilo<sup>64</sup>  
tu rendi al cuore il giubilo:  
1325                           lo stral ch'io sento all'anima  
caro mi fia per te. *Parte.*

**SCENA UNDICESIMA**

MARCELLO *e poi* CORNELIO

                  MARCELLO           Mi lusinga, m'innamora  
                                  il poter d'una beltà:  
                                  chi la mira e non l'adora,  
1330                           o non vive o cuor non ha.

                  CORNELIO   Se d'Emilia il semblante  
                                  l'alma t'impiega e prigionier ti rende,  
                                  sappi che, amata amante,  
                                  arde non men chi le tue fiamme accende.

1335           MARCELLO   E che mi narri, oh Dio!  
                  CORNELIO                           Quanto a te dico  
                                  da lei stessa il saprai, mentre tu voglia  
                                  con legame amoroso  
                                  unir qual si conviene  
                                  titol d'amante a qualità di sposo.

1340           MARCELLO   Guarda che non m'inganni  
                                  menzognera speranza.

                  CORNELIO                           In me confida.  
                                  Alle stanze d'Emilia  
                                  per bear le tue luci  
                                  volgi fra poco il piede: io là t'aspetto.

1345           MARCELLO   Farò quanto m'imponi:  
                                  scorgete i passi miei, numi celesti.  
                                  Devo a te la mia vita.                   *Parte.*

                  CORNELIO                           Il ver dicesti.

---

<sup>63</sup> NA1: «furore».

<sup>64</sup> Correggo la lezione del libretto «se mai», con quella di NA1: «se m'hai».



nel preveder gli eventi è gran maestra.  
 FABIO A bastanza il provai, ma dimmi alfine:  
 tu degli affetti miei  
 1380 qual pronostico sai?  
 ROSINDA Poco felice:  
 mentre che armato di pietoso zelo  
 all'ardor del tuo sen contrasta il Cielo.  
 FABIO Conosci la mia figlia?  
 ROSINDA So che partì dal Tebro.  
 1385 FABIO Dove fermò le piante?  
 ROSINDA Se di lei mi richiedi  
 per desio di vendetta, ella è distante,  
 ma, se luce divina  
 di paterna clemenza in te risplende,  
 1390 ti dirò che vicina  
 piange il suo fallo e tua pietade attende.  
 FABIO Come vive?  
 ROSINDA Dogliosa  
 dell'umil sua fortuna.  
 FABIO Le duole il genitor?  
 ROSINDA Spesso il rammenta.  
 1395 FABIO Desia del Lazio i lidi?  
 ROSINDA Sotto la grave soma  
 delle sventure sue mesta sospira  
 la distanza del padre e non di Roma.  
 FABIO E pur, se agli occhi miei  
 1400 fosse l'empia presente,  
 vinto mi renderei.  
 ROSINDA Guarda ciò che dicesti.  
 FABIO Il cuor l'afferma.  
 ROSINDA Perché di tua pietà s'adempia il vanto,  
 tosto al paterno piede  
 1405 condurrà la tua figlia opra d'incanto.  
 FABIO Queste, che a me prometti,  
 son favolose prove.  
 ROSINDA Al parlar d'amendue presente è Giove.  
 In quel lucido fonte  
 1410 tu conceder mi dei che, non veduta,  
 mormori poche note.  
 FABIO Opra qual più t'aggrada. *Rosinda va al fonte e si lava.*  
 S'oggi tal cosa io scerno,  
 dirò che al Lazio in seno  
 1415 versa i prodigi suoi forza d'inferno.  
 LENTULO Anzi affermar dovrai,  
 s'alma di bronzo non aver presumi,  
 ch'oggi ad esser pietoso  
 dal Ciel t'invita il favellar de' numi. *Rosinda torna a Fabio.*  
 1420 FABIO Rosinda!  
 ROSINDA Io Fulvia sono.  
 Che prostrata ed umile a prender vengo  
 il gastigo o il perdono.  
 Se per l'antico errore  
 la tua figlia aborrisci,  
 1425 se pel novello amore  
 tu Rosinda gradisci,  
 l'una e l'altra non meno or hai davante.

1430 S'alla clemenza inchini, in me palesa  
l'amor di padre e la pietà d'amante.  
Ma, se punir mi vuoi, che tardi ancora?  
Lacera in questo petto  
quel cuor che generasti,  
trafiggi nel mio volto  
quella beltà che amasti,  
1435 che gradita mia fia la crudeltà.

### **SCENA QUINDICESIMA**

ATTILIO, FABIO, ROSINDA, LENTULO

ATTILIO<sup>71</sup> Fabio, se il troppo sdegno  
volge a mortal vendetta il fier desio,  
la tua figlia è innocente: il reo son io.  
Dell'incauta donzella  
1440 io fui l'involatore,  
e, se colpa non lieve  
ti sembrò che l'amassi, or sappi ancora,  
che l'alma innamorata  
con eccesso più grave oggi l'adora.  
1445 Ecco il cuor che t'offese: in esso avventa  
la man vindicatrice,  
ch'io morirò felice  
se per la morte mia Fulvia vivrà.  
FABIO Oh Dio, qual nuovo affetto  
1450 sento nell'alma acceso!  
E che non opra il pianto  
d'una figlia pentita in padre offeso!  
Fulvia, Servilio, il mio rigore ammendo:  
non si parli di colpe,  
1455 vinto mi chiamo e l'amor mio vi rendo.  
ATTILIO Oh clemenza infinita!  
ROSINDA Padre alla tua bontà devo la vita.  
FABIO Tu la mora fingesti?  
ROSINDA Io tal mi finsi  
1460 per celarmi al rigore  
del padre irato e del destin tiranno:  
Lentulo il consigliò.  
LENTULO Fu mio l'inganno.  
FABIO Inganno avventuroso.  
ATTILIO Pur ti stringo, idol[o] mio.  
ROSINDA Son tua, mio sposo.  
FABIO 1465 Il senato latino  
de' bei successi a ragguagliar m'invio:  
voi, colà mi seguite,  
delizie del mio sen, figli, cuor mio. *Parte.*

<sup>71</sup> Indicazione del personaggio assente nel libretto.

**SCENA SEDICESIMA**

ATTILIO, ROSINDA

1470                      ATTILIO<sup>72</sup>                      Son pur care le pene d'amor,  
se la face, che par sì vorace,  
col martire d'un breve morire,  
più rallunga la vita del cuor.<sup>73</sup>  
Son pur care le pene d'amor.

1475                      ROSINDA                      Quant'è dolce d'amore il velen,  
se lo strale, che sembra mortale,  
col rigore di poco dolore  
mi raddoppia le gioie del sen.  
Quant'è dolce d'amore il velen.<sup>74</sup>  
*Partono.*

**SCENA DICIASSETTESIMA**

*Sala.*  
EMILIA

1480                      EMILIA                      Quanto sei misero,  
fido mio cuor!  
Se mai nel cielo,  
senza alcun velo,  
per te non risero  
gli astri d'amor.

1485                                      A me che giovano  
fede e beltà,  
se le mie pene  
nel caro bene  
più non ritrovano  
grata pietà?

1490                      Ecco l'anima mia.

**SCENA DICIOTTESIMA**

CORNELIO, EMILIA

1495                      CORNELIO                      Bella, giammai  
sostenne alma adorante  
fiamma uguale all'ardor ch'in seno io celo;  
se dubbiosa nol credi,  
la tua beltà l'accese: a lei ne chiedi.

1495                      EMILIA                      Ingrato traditore,  
no, che non m'ami più,  
né mai caro ti fu  
l'affetto del mio core,  
ingrato traditore.

---

<sup>72</sup> Indicazione del personaggio assente.

<sup>73</sup> NA1: «mi rallunga».

<sup>74</sup> NA: verso ripetuto due volte a fine strofa. La seconda volta è a 2.



1500 CORNELIO Se traditor son io, tel dica Amore.  
 EMILIA Quell'Amor che rammenti,  
 giudice dei tuoi falli,  
 già che fulmini ardenti  
 per vendicar miei torti ei non ha seco,  
 1505 oggi a sua gran ventura,  
 almen per non vederli il guardo ha cieco.<sup>75</sup>  
 CORNELIO Non m'affligger così, respira e godi.  
 EMILIA Come viver poss'io, nonché gioire,  
 grave a me stessa e inconsolabil salma,  
 1510 se, perduto il tuo amor, perduta ho l'alma.  
 CORNELIO *«Vede giungere Marcello.»* Marcello a noi sen viene:  
 tu, di salda costanza  
 vesti il cuor generoso,  
 come sposo l'accogli,  
 1515 e ti sovvenga omai  
 che sol d'amore in pegno  
 Cornelio il vuole e per Cornelio il fai.

### SCENA DICIANNOVESIMA

MARCELLO, CORNELIO, EMILIA

MARCELLO Anima del mio sen, bella pietosa,  
 e quale a te darò nobil mercede,  
 1520 che il gran tesor pareggi  
 di tua fede amorosa.  
 Magnanimo disprezzo  
 finor dal trono allontanò mie brame,  
 oggi solo mi spiace  
 1525 non poter con me stesso offrirti al piede  
 d'alta reina il nome,  
 e di regal diadema  
 con l'aurea luce incoronar tue chiome.  
*«Rosinda tace.»*  
 Ma tu nulla rispondi?  
 1530 CORNELIO L'alto stupore il suo parlar sospende.  
 EMILIA Parli Cornelio, egli il mio cuore intende.  
 MARCELLO M'ami, oh bella?  
 CORNELIO T'adora.  
 MARCELLO Dunque sperar mi lice  
 che a te grati saran gli affetti miei?  
 1535 CORNELIO Se non brami di più sperar lo dèi.  
 MARCELLO Sì gradita risposta, oh come dolce  
 fora nei labbri tuoi.  
 EMILIA *«A parte.»*  
 Che sento, oh Dio!  
*«A voce alta.»* Cornelio il disse e lo confermo anch'io.  
 MARCELLO Per mia sposa t'eleggo.  
 1540 CORNELIO *«A Emilia.»* Forse non acconsenti?  
 EMILIA Accetto il nobil dono.  
 CORNELIO *«A parte.»* Vincesti, Amor: già trionfante io sono.  
 MARCELLO Al roman dittatore, al tuo gran zio  
 chiederò le tue nozze.

<sup>75</sup> Modernizzo l'originale «vedergli».

1545 CORNELIO Per sicurtade intanto  
di più saldo legame  
la bianca man gli porgi.  
EMILIA *«A parte a Cornelio.»*  
A questo ancora,  
crudel, mi sforzi, e non vorrai ch'io mora?  
CORNELIO *«A parte a Emilia.»*  
Che tardi, Emilia?  
EMILIA *«A parte a Cornelio.»*  
Il tuo voler adempio. *Dà la mano a Marcello.*  
1550 MARCELLO Del piacer che m'abbonda  
non è capace il seno.  
CORNELIO L'alma, ah! lasso, sen fugge: io vengo meno.  
*Si sviene Cornelio ed Emilia lo sostiene.*  
EMILIA Cornelio, indarno al tuo dolor cedesti,  
s'io mi diedi a Marcello,  
1555 traditore infedel, tu l'imponesti.

### SCENA VENTESIMA

CORNELIO, CLAUDIO *in disparte*, MARCELLO, EMILIA

CORNELIO *«Rimvenendo.»* Ritorna al tuo consorte.  
CLAUDIO Oh ciel, che sento!  
MARCELLO Anzi, rimanti a consolar chi langue:  
solleva i suoi cordogli.  
EMILIA In tal guisa m'accogli?  
1560 MARCELLO L'accidente improvviso  
e la fortuna rea pronta al mio danno  
vuol che a ragion paventi  
nel sol delle mie gioie ombre d'inganno.  
CORNELIO Più tacer non conviene.  
1565 *«A Marcello.»* Signor, d'Emilia il volto  
si vedde appena folgorar tra noi,  
che, qual cieco idolatra,  
le mie stelle adorai negli occhi suoi,  
ma quando a me fu noto  
1570 che tu non men di sua bellezza ardevi,  
se l'incendio del petto io non estinsi,  
con forza generosa  
per disporla ad amarti almeno il vinsi.  
MARCELLO Dunque dei miei sospiri  
1575 tu la festi pietosa?  
CORNELIO A me si deve  
della bell'opra il pregio.  
MARCELLO E a qual fine?  
CORNELIO Perché troppo ineguale  
è Cornelio a Marcello.  
MARCELLO *«A Emilia.»* E tu come a gradirmi  
1580 rivolgesti gli affetti?  
EMILIA Il mio ben me l'impose.  
MARCELLO Ah non fia ver, che la mia face ardente  
sì bel nodo di fé tra voi partisca.  
CORNELIO Né l'amor mio consente  
1585 ch'a men degno consorte ella s'unisca.  
MARCELLO Nobilmente favelli,

ma, del cortese oprar pentito alfine,  
bramerai la mia morte.

1590 CORNELIO E come esser può mai,  
ch'alla tua morte aspiri  
la man che dianzi, ardita,  
corse al tuo rischio e ti salvò la vita?

MARCELLO Tu nella scorsa notte  
fosti il mio difensore?

CORNELIO Il vero intendi.

1595 MARCELLO Cor mio, d'alta virtù gli esempi apprendi.  
Cornelio, il tuo valor d'Emilia è degno.

CORNELIO Dunque vorrai?

MARCELLO Già risoluto io sono:  
a me tu la cedesti,  
io qual mia ne dispongo e a te la dono.

1600 EMILIA *«A Cornelio.»* Non contrastar, mio bene.

MARCELLO Ma qual alma ferina  
ha la mia vita a sdegno?

CLAUDIO *«Palesandosi.»* Son io l'empio inumano,  
che nell'orror dell'ombre  
1605 l'abborrito rival ferir tentai,  
se fu d'altri il periglio il colpo errai.  
Or, se la vita tua non men gli devo,  
la bellezza d'Emilia  
prenda per sua mercede,  
1610 e con saggio consiglio  
ciò che il padre gli diè, confermi il figlio.

EMILIA Deh, torna al mio seno,  
gradità beltà,  
che il mar di Cupido,  
1615 già placido e fido,  
sì dolce sereno<sup>76</sup>  
non mai cangerà.

CORNELIO Mia bella costante,  
per te viverò:  
1620 fin tanto ch'io mora  
nel cuor che t'adora  
quel vago sembiante  
sculpito terrò.

#### SCENA VENTUNESIMA

FABIO, MARCELLO, EMILIA, ROSINDA, ATTILIO, CORNELIO,  
Claudio

1625 FABIO Amici, in questo giorno  
ritrovai la mia figlia.

MARCELLO Godo dei tuoi contenti.

EMILIA Fulvia, -

*A due* ROSINDA Emilia, -  
- t'abbraccio:  
nodo felice, avventuroso laccio.

MARCELLO Perché del tuo gioir Cornelio goda,

<sup>76</sup> NA2b: «il dolce sereno».

1630 d'aver per sua consorte  
la bell'Emilia ei chiede.  
FABIO Mentre Cornelio il vuol, Fabio il concede.

ATTILIO e CORNELIO Fin ch'io viva e fin ch'io spiri,  
bella mia, t'adorerò.

1635 ROSINDA e EMILIA All'ardor de' tuoi sospiri  
l'alma amante arder farò.

*A quattro*  
ATTILIO e CORNELIO Fin ch'io viva e fin ch'io spiri,  
bella mia, t'adorerò.  
ROSINDA e EMILIA sposo mio,

FABIO Or che di lieti accenti  
1640 su le romane sponde  
al suon delle mie gioie  
rimbomba il Tebro e l'Aventin risponde,  
voi, spirti avventurosi,  
del vostro ardor gioite,  
1645 e con plausi giocondi  
l'allegrezza dell'alma il piè fecondi.

ROSINDA Vibri pur dal ciel d'un volto  
strali e fiamme il dio volante,  
più che fia tra lacci involto,  
più trionfa il vero amante.  
1650 Sia ritrosa,  
sia sdegnosa,  
l'adorar gran beltà non è tormento,  
ma goder chi s'adora è un gran contento.

FINE

## APPENDICE 8

I pezzi chiusi dell'*Amante di sua figlia* nelle raccolte d'arie del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli

I Weaver nel loro *Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750* riportano che la partitura integrale dell'*Amante di sua figlia* (première: Firenze, 1684) si conserva in F-Pc.<sup>1</sup> I tempi della stesura di questo lavoro non mi hanno permesso di avere accesso alla digitalizzazione del manoscritto, ma la ricerca mi ha condotto all'identificazione di altre due fonti musicali del dramma entrambe conservate nella biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli: una raccolta d'arie contenente quasi tutti i pezzi chiusi del dramma (NA1), e un'altra (NA2b) in cui se ne conservano quattro, di cui due assenti in NA1.

Prima di presentare le due raccolte offro qui la lista generale dei pezzi chiusi dell'*Amante di sua figlia*, così come desunta dal libretto.<sup>2</sup>

### ATTO I

1.	I.1	ROS	«Fido orror, selve beate»	
2.	I.2	ATT	«Che tardi, mio core?»	
3.	I.3	ATT	«Al seren d'amiche stelle»	
4.	I.4	ATT	«Già deste sul prato»	
5.	I.4	ATT	«Son colpe leggiera»	
6.	I.6	DEL	«S'è ver che le mogli»	
7.	I.10	ATT	«Oh nume d'amore»	
8.	I.11	ROS	«Marmi, voi che sempre algenti»	
9.	I.12	DEL	«Spera, spera, sì, sì, nobil Signora»	
10.	I.13	ROS e ATT	«A lusinghe di fortuna»	[aria a due] <sup>3</sup>
11.	I.14	ATT e ROS	«Oh piagge ridenti»	[duetto]
12.	I.15	FAB	«Care mura, a voi nel seno»	

<sup>1</sup> La partitura oggi è in F-Pn [VM4-70]. Cfr. R. L. Weaver e N. W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978, p. 154.

<sup>2</sup> Cfr. L. Adimari, *L'amante di sua figlia*, Firenze, V. Vangelisti, [1684]. I nomi abbreviati dei personaggi qui indicati sono:

ATT Attilio	DEL Delfo	LEN Lentulo
CLA Claudio	EMI Emilia	MAR Marcello
COR Cornelio	FAB Fabio	ROS Rosinda

<sup>3</sup> Distinguo “aria a due” e “duetto” per specificare quali componimenti sono concepiti come semplici arie bistrofiche in cui ciascuno dei personaggi canta una strofa (aria a due), e quali invece prevedono già nel testo poetico dei versi da cantare assieme (duetto).

13.	I.16	FAB	«Per esser sì belle»* <sup>4</sup>	
14.	I.17	FAB	«Salda, salda, oh mia costanza»*	
15.	I.18	CLA e COR	«Nasce il sol di lampi adorno»	[duetto ]
16.	I.20	EMI	«Costanza gradita»	
17.	I.20	MAR	«È gloria dell'alme»	
18.	I.21	EMI	«Fermo scoglio e sempre immobile»	

## ATTO II

19.	II.1	FAB	«Fui guerrier, già sono amante»	
20.	II.1	FAB	«La piaga profonda»*	
21.	II.3	ROS	«Vibra, irato per me, fulmini, oh Giove»	
22.	II.4	ATT e ROS	«Se fra lacci e fra catene»	[aria a due]
23.	II.4	ATT e ROS	«Selve opache, antri, che siete»*	[duetto]
24.	II.5	EMI	«Quando più fingere voglio in amor»	
25.	II.6	CLA e COR	«L'ardor lusinghiero»	[aria a due]
26.	II.7	EMI	«Dietro i passi del mio fido»	
27.	II.8	FAB	«Sta' lieto, mio core»	
28.	II.10	LEN	«Mia costanza, e che si fa?»	
29.	II.12	ROS	«Al piacer della speranza»	
30.	II.14	FAB	«D'un alma costante»	
31.	II.15	ATT	«Prigioner del bel tesoro»	
32.	II.17	ATT	«Oh mio cuor, soffri così»	
33.	II.18	FAB	«Dimmi, Amor, dove risplende»	
34.	II.19	ROS	«Rasserena il mesto ciglio»	
35.	II.20	ROS	«Al poter d'avversa sorte»	

## ATTO III

36.	III.1	MAR	«Sonno, tu che in varie forme»	
37.	III.2	COR	«Aurette vezzose»	
38.	III.4	COR	«Se mi cede Amor la palma»	
39.	III.5	ATT	«Zeffiretto, che leggiero»	
40.	III.6	ROS	«S'avvezzi a fingere »	
41.	III.7	ROS e ATT	«Nell'orror del mio sembiante»	[aria a due]
42.	III.8	ATT	«Teme invan nemi e procelle»	
43.	III.9	EMI	«Mio dolce tesoro»	

<sup>4</sup> Segnalo con l'asterisco \* le arie di non cui non si conserva la musica nelle due raccolte napoletane NA1 e NA2b.

44.	III.9	EMI e COR	«Ch'io mi leggh a Marcello è vanità»*	[aria a due]
45.	III.10	EMI	«Perché mi sforzi a piangere»	
46.	III.11	MAR	«Mi lusinga, m'innamora»	
47.	III.11	COR	«A vincere amore»*	
48.	III.12	FAB	«Le quadrella pungenti e moleste»	
49.	III.13	FAB	«Nero il volto e fosco il crine»*	
50.	III.16	ATT e ROS	«Son pur care le pene d'amor»	[aria a due]
51.	III.17	EMI	«Quanto sei misero»	
52.	III.18	EMI	«Ingrato traditore»*	
53.	III.20	EMI e COR	«Deh, torna al mio seno»	[aria a due]
54.	III.21	ATT, COR, ROS e EMI	«Fin ch'io viva e fin ch'io spiri»*	
55.	III.21	ROS	«Vibri pur dal ciel d'un volto»*	

## VOLUME = NA1

Questo volume contiene 43 delle 55 arie del libretto dell'*Amante di sua figlia*, più una cavata, e cinque arie adespote (i cui testi poetici sono editati più avanti in questa appendice) assenti nel dramma di Adimari. Queste ultime potrebbero esser state inserite nell'opera a ridosso dell'esecuzione, ma solo lo studio della partitura integrale potrà dare maggiori informazioni a riguardo.

Collocazione	I-Nc 33.3.6 <sup>5</sup>
Dimensioni	volume oblungo (mm 200×280 ca) <sup>6</sup>
Rilegatura	seriore in cartone con piatti marmorizzati e spina rivestita di pelle verde. Tagli rifilati.
Iscrizioni	Sulla spina, dall'alto in basso:  Cartiglio verde: (stampato) R. Conservatorio   di Musica di Napoli   BIBLIOTECA (manoscritto) A   231 (stampato) N. d'Inventario  Cartiglio arancio: (stampato) fregio della biblioteca (manoscritto) 33- 3-   6  Impresso sul fondo della spina a caratteri dorati: 33  Sulla controguardia d'apertura:  Cartiglio bianco: (stampato) BIBLIOTECA DEL R. CONSERVATORIO DI MUSICA IN NAPOLI (manoscritto) A 231 33-3-6

<sup>5</sup> Questo volume è stato studiato attraverso la digitalizzazione *online* all'indirizzo <www.internetculturale.it>.

<sup>6</sup> Dato ricavato dalla "scheda di dettaglio" della digitalizzazione *online*.

Manoscritto (inchiostro rosso) sulla controguardia: Gasp. 467-I

Foglio di guardia d'apertura, *recto*:

Manoscritto in penna nera: A 231

Manoscritto in inchiostro bruno scuro:<sup>7</sup> Anonimo | Autore contenuto nel Volume 49 | pag. 1 a Numero 246 Fine [in alto a sinistra si trovano due parole illeggibili nella digitalizzazione]

#### COPISTA

Il manoscritto si presenta vergato da un'unica mano in tutte le carte contenenti la musica (fatta eccezione per due iscrizioni superiori alle pp. 18 e 26).<sup>8</sup>

#### FASCICOLAZIONE E STRUTTURA

34 fascicoli non numerati, così organizzati:

- [0] 1 bifolio: controguardia e primo foglio di guardia d'apertura
- [1-31] 31 duerni (pp. 1-247) segnalati dal *custos* sul fondo del *verso* dell'ultima carta
- [32] 1 duerno mutilo delle ultime due carte (pp. 248-251)
- [33] 1 bifolio: foglio di guardia di chiusura e controguardia (p. [252])

#### CARTE

Quantità 128 cc.

Numerazione Le carte del manoscritto presentano tre numerazioni:

- 1) La più antica, vergata con lo stesso inchiostro bruno chiaro con cui è stata scritta la musica, si trova sul bordo in alto a destra del *recto* di ciascuna carta, ma la rifilatura del volume l'ha quasi completamente tagliata via (un esempio si trova alla c. 4r).
- 2) La seconda numerazione (da 1 a 251), in grafia più tarda ma a parer mio settecentesca (si vedano i 2 e i 3 con la curvatura superiore molto ampia, il 7 senza spigolo e trattino interno, e l'8 aperto in cima), è stata apposta sempre sul bordo alto ed esterno delle carte, numerando tutte le pagine (*recti* e *versi* compresi) contenenti musica (salta il foglio di guardia d'apertura e quello di chiusura). Questa numerazione non include nel computo la carta 57 *verso* in quanto vuota: per comodità la chiamerò più avanti 173 *bis*.
- 3) La terza numerazione (da 1 a 126), a matita e in grafia tardo ottocentesca/novecentesca, è apposta solo sul *recto* delle carte e intende sostituire la seconda numerazione: la depenna con un segno sui *recti*, mentre la lascia intonsa sui *versi*.

---

<sup>7</sup> La stessa grafia in inchiostro bruno che si trova nel *recto* del foglio di guardia d'apertura appare anche all'interno del volume, a p. 26, dove definisce «Cantata» il pezzo chiuso n. 9 della raccolta, l'aria «Oh nume d'amore» per soprano e continuo (cantata da Attilio nella scena I.10 del libretto).

<sup>8</sup> Per i dettagli si veda più avanti la sezione «Contenuto».



## CONTENUTO

pp.	forma	numerazione <sup>9</sup> e primo verso	organico	nel libretto
1-5	[aria]	I. (1) «Fido orror, selve beate» <sup>10</sup>	S, b.c. (V.ni I, II, V.la) <sup>11</sup>	[I.1 ROS]
6-8	[aria]	II. (2) «Che tardi, mio core?»	S, b.c., V.ni I, II, V.la	[I.2 ATT]
9	[aria]	III. «Lontan dalla vita il piè partirà»	S, b.c.	[I.3 ATT]
10-15	[aria]	IV. (3) «Al seren d'amiche stelle»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.4 DEL]
15-16	[cavata] <sup>13</sup>	V. «Dolce respiro»	T, b.c., V.ni I, II, V.la	[I.4 ATT]
17-18	aria	VI. (4) «Già deste sul prato» <sup>14</sup>	S, b.c.	[I.6 DEL]
18-22	aria	VII. (6) «S'è ver che le mogli»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.4 ATT] <sup>15</sup>
23-25	aria	VIII. (5) «Son colpe leggere»	S, b.c.	[I.10 ATT]
26-29	[aria] <sup>16</sup>	IX. (7) «Oh nume d'amore»	S, b.c., V.no	[I.13 ROS, ATT]
30-35	aria [a 2]	X. (10) «A lusinghe di fortuna»	B, b.c., V.ni I, II, V.la	[I.15 FAB]
36-39	aria <sup>17</sup>	XI. (12) «Oggi del mio ritorno»	B, b.c., V.ni I, II, V.la	[I.20 MAR]
40-49	[aria]	XII. «Agl'assalti d'amor, saldo, mio core»	T, b.c.	[I.1 FAB]
49-51	aria	XIII. (17) «È gloria dell'alma»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.3 ROS]
51-55	aria	XIV. (19) «Fui guerrier, già sono amante»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.11 ROS]
56-64	[aria]	XV. (21) «Vibra, irato per me, fulmini, oh Giove»	S, S, b.c., V.ni I, II, V.la <sup>19</sup>	[I.14 ATT, ROS]
65-68	[duetto]	XVI. (8) «Marmi, voi, che sempre algenti»	S, B, b.c.	[I.18 CLA, COR]
68-77	[duetto] <sup>20</sup>	XVII. (11) «Oh piagge ridenti»	S, b.c., V.ni I, II, V.la	[I.21 EMI]
78-81	aria	XVIII. (15) «Nasce il sol di lampi adorno»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.5 EMI]
82-90	aria	XIX. (18) «Saldo bronzo e sempre stabile» <sup>21</sup>	S, b.c.	[I.6 CLA]
91-95	aria	XX. (24) «Quando più fingere voglio in amor» <sup>22</sup>	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.7 EMI]
95-96	aria	XXI. (25) «L'ardor lusinghiero»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.8 FAB]
97-102	[aria]	XXII. (26) «Dietro i passi del mio fido»		
102-106	[aria]	XXIII. (27) «Sta' lieto, mio core» <sup>23</sup>		

<sup>9</sup> Coi numeri romani indico il numero progressivo dei pezzi contenuti nella raccolta, tra tonde segnalo invece il numero del pezzo chiuso nel libretto, così come risulta dall'elenco generale in apertura d'Appendice.

<sup>10</sup> Altra copia in S-Gu [Hvitfeldtska lärov., 121], RISM ID no. 190003616. In questa copia si legge «Del Sig. Aless.<sup>andro</sup> Melani».

<sup>11</sup> Tra tonde indico gli strumenti che suonano solo nei ritornelli strumentali in apertura e chiusura d'aria e tra le strofe.

<sup>12</sup> Col trattino indico le arie del manoscritto assenti nel libretto dell'*Amante di sua figlia*. Per l'edizione del testo poetico dell'aria n. III di NA1 si veda più avanti in questa Appendice.

<sup>13</sup> Nel libretto si tratta di due versi di recitativo precedenti l'aria «Già deste sul prato» di Attilio.

<sup>14</sup> A fine aria a matita si trova l'indicazione: «Fine della cantata *Lontan dalla vita*». Potrebbe trattarsi della stessa mano che ha vergato la terza numerazione lungo le pagine del manoscritto (si veda la sezione «Numerazione»).

<sup>15</sup> Indico con il sottolineato le arie che non seguono l'ordine di apparizione nel libretto.

<sup>16</sup> Seriore a penna «Cantata»: la mano che ha vergato quest'indicazione è la stessa che si trova nel *recto* del foglio di guardia d'apertura.

<sup>17</sup> Quest'aria si compone di due settenari (che nel libretto fanno parte del recitativo) seguiti dai tre ottonari dell'aria «Care mura a voi nel seno». In partitura i due settenari diventano il *refrain* verbale dell'aria.

<sup>18</sup> Per l'edizione del testo poetico dell'aria n. XII di NA1 si veda più avanti in questa Appendice.

<sup>19</sup> Gli strumenti suonano solo nel passo a 2 finale.

<sup>20</sup> In partitura in grafia coeva si legge: «aria».

<sup>21</sup> Nel libretto le due strofe sono invertite e il primo verso dell'aria è «Fermo scoglio e sempre immobile».

<sup>22</sup> Per l'altra copia dell'aria n. 24 dell'*Amante di sua figlia* che si trova nel manoscritto NA2b si veda più avanti in questa Appendice.

106-112 aria	XXIV. (30) «D'un'alma costante»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[II.14 FAB]
113-116 aria	XXV. (9) «Spera, spera, sì, sì, nobil Signora»	T, b.c. V.ni I, II, V.la	[I.12 DEL]
116-118 [aria]	XXVI. (16) «Costanza gradita»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[I.20 EMI]
119-120 [aria]	XXVII. «Mio core piagato»	S, b.c.	[-] <sup>24</sup>
121-131 aria	XXVIII. (28) «Mia costanza, e che si fa?»	S, b.c., V.ni I, II, V.la	[II.10 LEN]
131-137 aria	XXIX. (29) «Al piacer della speranza»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[II.12 ROS]
137-148 aria	XXX. (31) «Prigionier del bel tesoro»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[II.15 ATT]
149-152 [aria]	XXXI. (33) «Dimmi, Amor, dove risplende»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[II.18 FAB]
153-166 [aria]	XXXII. (35) «Al poter d'avversa sorte»	S, b.c., V.ni I, II, V.la	[II.20 ROS]
166-168 aria	XXXIII. «A forza di stelle»	S, b.c., V.ni I, II, V.la	[-] <sup>25</sup>
169-173 [aria]	XXXIV. (32) «Oh mio cor, soffri così»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[II.17 ATT]
[173 bis]	vuota		
174-178 aria	XXXV. (34) «Rasserena il mesto ciglio»	S, b.c., V.no	[II.19 ROS]
179-184 aria	XXXVI. (36) «Sonno, tu ch'in varie forme»	T, b.c., V.ni I, II, V.la	[III.1 MAR]
184-190 aria	XXXVII. (37) «Aurette vezzose»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.2 COR]
190-196 aria	XXXVIII. (38) «Se mi cede Amor la palma»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.4 COR]
197-199 aria[a 2]	XXXIX. (22) «Se fra lacci e fra catene»	S, b.c.	[II.4 ATT, ROS]
199-203 aria	XL. (40) «S'avvezzi a fingere»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.6 ROS]
203-208 aria	XLI. (42) «Teme invan nembi e procelle»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.8 ATT]
208-211 aria	XLII. (46) «Mi lusinga, m'innamora» <sup>26</sup>	T, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.11 MAR]
212-217 [duetto] <sup>27</sup>	XLIII. (50) «Son pur care le pene d'amor»	S, S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.16 ATT, ROS]
217-223 aria	XLIV. (51) «Quanto sei misero, fido mio cor» <sup>28</sup>	S, b.c., V.ni I, II, V.la	[III.17 EMI]
224-230 aria	XLV. (39) «Zeffiretto, che leggiere»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.5 ATT]
230-234 [duetto] <sup>29</sup>	XLVI. (41) «Nell'orror del mio sembante»	S, S, b.c.	[III.7 ROS, ATT]
235-240 aria	XVII. (45) «Perché mi sforzi a piangere»	S, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.10 EMI]
241-245 aria	XVIII. (48) «Le quadrelle pungenti e moleste»	B, b.c. (V.ni I, II, V.la)	[III.12 FAB]
246-251 aria	XLIX. «Ombre pallide d'Averno»	B, b.c. (V.ni I, II)	[-] <sup>30</sup>
251	elenco delle arie della raccolta <sup>31</sup>		

<sup>23</sup> Nel "Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900" a cura dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali si trova un'aria intitolata «Sta' lieto, mio core» conservata in I-MENicotra [n. 62, p. 338]. Nella scheda leggiamo che si tratta di una "canzone" inserita in un volume miscelaneo del sec. XVII (datato con precisione al 1695), che la tonalità è il Sib maggiore e che è scritta per soprano e da un continuo. Se pure l'aria dell'*Amante di sua figlia* sia in Sib, l'organico differente (B., b.c.) lascia intuire si tratti di un'altra aria: una futura ricognizione diretta del manoscritto messinese darà conferma o smentita di tale supposizione. Tuttavia avanzo qui l'ipotesi che si tratti dell'aria «Sta' lieto, mio core» dell'*Astiage* di F. F. Apolloni, M. Noris e G. B. Viviani (Venezia, SS. Giovanni e Paolo, 1677), sempre in Sib maggiore ma per soprano e continuo. Quest'aria non appare nei libretti dell'allestimento veneziano del 1676 (esemplari consultati in I-Bu [A.V.Tab.I.E.III.08a.7]; I-Mb [Racc.Dramm.1125]; I-MOe [90.D.6.8]; I-Rig [Rar.Lib.Ven.159/165#159]) ma solo nella partitura in I-Nc [Rari 6.6.21; cc. 184v-185r], cantata da Rossane nella scena III.3 (là dove tutti i libretti hanno l'aria «Viva, viva il dio bendato»). Un'altra copia dell'aria si conserva in I-Vqs [MS Cl.VIII.4.1430], RISM ID no. 850024523. La partitura napoletana rispecchia le modifiche apportate a Napoli al libretto di Apolloni e Noris in occasione dell'allestimento del 1682 al Teatro San Bartolomeo come documenta il libretto stampato per l'occasione (l'esemplare consultato è l'*unicum* in I-Bu [Aula V. Tab I. F. III. Vol. 57]). Qui l'aria, sempre cantata da Rossane nella scena III.3, si trova a p. 49. Riporto qui la trascrizione diplomatica del frontespizio del libretto: L'ASTIAGE | RE DI MEDIA. | MELODRAMA | Da rappresentarsi nel Teatro | di S.Bartolomeo di Napoli | CONSECRATO | All'Eccellentiss. Signor | MARCHESE | DE LOS VELEZ, | Vicerè di Napoli, &c. | [fregio] | In Napoli, per Carlo Porsile 1682. | *Con licenza de' Superiori*. (dedica di Genaro delle Chiavi al viceré di Napoli, datata 22 novembre 1682).

<sup>24</sup> Per l'edizione del testo poetico dell'aria n. XXVII di NA1 si veda più avanti in questa Appendice.

<sup>25</sup> Per l'edizione del testo poetico dell'aria n. XXXIII di NA1 si veda più avanti in questa Appendice.

<sup>26</sup> La raccolta NA1 presenta la seconda strofa (assente nel libretto) di quest'aria: «Mi contenta, mi diletta | un sol riso del mio ben, | e quest'alma sempre alletta | l'alabastro di quel sen».

<sup>27</sup> In partitura in grafia coeva si legge: «aria».

<sup>28</sup> Per l'altra copia dell'aria n. 51 dell'*Amante di sua figlia* che si trova nel manoscritto NA2b si veda più avanti in questa Appendice.

<sup>29</sup> In partitura in grafia coeva si legge: «aria».

<sup>30</sup> Per l'edizione del testo poetico dell'aria n. XLIX di NA1 si veda più avanti in questa Appendice.

Edizione del testo poetico delle arie presenti in NA1  
[assenti nel libretto dell'*Amante di sua figlia*]

NA1, n. III (p. 93)

Lontan dalla vita il piè partirà,  
ma l'alma invaghita,  
qual Clizia che vuole  
star fissa nel sole, con te resterà.

NA1, n. XII (pp. 40-49)

Agl'assalti d'Amor, saldo, mio core.  
Quel breve contento,  
che amando tu sperì,  
con vanni leggiere  
sen fugge qual lampo,  
qual lampo si more.

Agl'assalti d'Amor, saldo, mio core

Le catene d'un crin non voglio al piede  
col dio pargoletto  
col nume ch'ha l'ale  
non giova, non vale  
costanza d'affetto  
fermezza di fede:

le catene d'un crin non voglio al piede.

NA1, n. XXVII (pp. 119-120)

Mio core piagato,  
beato sei tu.  
Se il vago adorato  
nell'alma possiede  
fermezza di fede  
non bramo di più.

Mio core piagato,  
beato sei tu.

---

<sup>31</sup> L'elenco comprende solo sei arie dal momento che la seconda carta che ne continuava la lista è strappata (si veda sopra la sezione "Fascicolazione e struttura"). Non si tratta esattamente delle prime sei arie: due arie (come mostro qui sotto) sono state saltate perché l'incipit non ha un rientro che ne distingua l'attacco, ma comincia a bordo pagina. L'elenco, anche in virtù della differente grafia rispetto al resto del manoscritto, si rivela essere seriore. Segnalo a sinistra l'elenco completo, a destra quello manoscritto a fine volume.

pp.	primo verso	pp.	primo verso
1-5	1. «Fido orror, selve beate»	1	Fido orror selu [sic] beate
6-8	2. «Che tardi, mio core?»		
9	3. «Lontan dalla vita il piè partirà»	9	Lonta [sic] dalla vita il pie partira [sic]
10-15	4. «Al seren d'amiche stelle»		
15-16	5. «Dolce respiro»	15	Dolce respiro
17-18	6. «Già deste sul prato»	17	Già deste sul prato
18-22	7. «S'è ver che le mogli»	18	S'è ver che le moglie [sic]
23-25	8. «Son colpe leggere»	23	Son colpe leggiere

NA1, n. XXXIII (pp. 166-168 [in NA2*b*, n. II, cc. 5r-6r])

A forza di stelle  
sdegnose e rubelle  
resister potrò,  
ma spegner nel core<sup>32</sup>  
l'ardore che accoglio  
non voglio, non so.

NA1, n. XLIX (pp. 246-251)

Ombre pallide d'Averno,  
mostri rei del pianto eterno,  
sù venite, incrudelite,  
flagellate. Ahi, lasso, e chi?  
Larve, mostri, ombre, sì, sì,  
deh, volate, non tardate,  
flagellate, lacerate  
questo cor che mi tradi.

## VOLUME = NA2

Questo volume si costituisce di due raccolte d'arie e cantate del XVII secolo rilegate assieme una sopra l'altra: il taglio inferiore delle carte del primo volume (NA2*a*) combacia cioè con il taglio superiore delle carte del secondo volume (NA2*b*). Ai due volumi sovrapposti seguono 4 carte di un formato che corrisponde alla rilegatura (NA2*c*). Offro qui di seguito la lista delle composizioni contenute nel solo volume inferiore (NA2*b*). In questa raccolta, contenente 4 arie dell'*Amante di sua figlia* (di cui due assenti in NA1), si trovano anche sette pezzi chiusi provenienti dalla *Donna ancora è fedele* di Domenico Filippo Contini e Bernardo Pasquini,<sup>33</sup> allestita per la prima volta nel 1676 a Roma nel palazzo Colonna. Quest'opera, tra i vari allestimenti successivi alla *première*, fu ripresa a Firenze nel 1684, come attesta il libretto stampato per l'occasione.<sup>34</sup> Il fatto che le prime 50 carte di NA2*b* contengano brani che potrebbero esser stati cantati a Firenze nel 1684 (a parte il n. II, alla paternità del quale non sono riuscito a risalire), supporta la mia tesi sulla datazione del libretto e dell'allestimento dell'*Amante di sua figlia* a quell'anno.

Collocazione	I-Nc Cantata 48.2 [vecchia segnatura 33.4.16] <sup>35</sup>
Dimensioni	La rilegatura complessiva misura mm 260-290 mm ca <sup>36</sup>
Numerazione carte	NA2 <i>a</i> (98 cc.); <sup>37</sup> NA2 <i>b</i> (96 cc.); <sup>38</sup> NA2 <i>c</i> (4 cc.)

<sup>32</sup> NA2*b*: «ma spegne».

<sup>33</sup> Partitura integrale in I-MOe [Mus.F.902]; libretto: Roma, Successori del Mascardi, 1676 (esemplare consultato in I-Bc [Lo. 3990]).

<sup>34</sup> Il libretto (Firenze, V. Vangelisti, 1684) non fa riferimento agli autori del dramma ed è dedicato al senatore Francesco Dati dai membri della Conversazione del Centauro (esemplare consultato in I-Bc [Lo. 6238]).

<sup>35</sup> Questo volume è stato studiato attraverso la digitalizzazione *online* all'indirizzo <www.internetculturale.it>.

<sup>36</sup> Dato ricavato dalla “scheda di dettaglio” della digitalizzazione *online*.

CONTENUTO vol. INFERIORE<sup>39</sup>

cc.	forma	numerazione e primo verso	organ.	autori
1r-3v	[aria]	I. «Augelletti, che dintorno»	S, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini] <sup>40</sup>
4	vuota			
5r-6r	«aria fiero»	II. «A forza di stelle» <sup>41</sup>	S, b.c.	ignoti
6v	vuota			
7r-11r	[aria]	III. «Quando più fingere voglio in amor»	S, b.c.	[L. Adimari e A. Melani] <sup>42</sup>
11v-13v	[aria]	IV. «Mio dolce tesoro»	S, b.c.	[L. Adimari e A. Melani] <sup>43</sup>
14m	vuota			
15r-18v	[aria]	V. «Quanto sei misero»	S, b.c.	[L. Adimari e A. Melani] <sup>44</sup>
19r-23v	[aria]	VI. «Se Florinda è fedele»	T, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini] <sup>45</sup>
24m	vuota			
25r-28r	aria	VII. «Sta Lisaura in gioia e in festa»	C, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini] <sup>46</sup>
28v	vuota			
29r-32v	[aria a due]	VIII. «Deh, torna al mio seno»	S, B, b.c.	[L. Adimari e A. Melani] <sup>47</sup>
33r-36v	[aria]	IX. «La catena che l'alma mi cinge»	T, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini] <sup>48</sup>
37r-39v	[aria]	X. «Soccorretemi,   assistetemi»	S, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini] <sup>49</sup>
40m	vuota			
41r-43r	[aria]	XI. «Rose, oh voi, che vita aveste»	T, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini] <sup>50</sup>

<sup>37</sup> Le cc. 30 e 93 sono cadute ma rientravano nel computo della numerazione fatta dopo la rilegatura dei singoli fascicoli nel volumetto (poi rilegato a sua volta nel volume complessivo). Una numerazione a matita (tra quadre) otto-novecentesca ristabilisce una numerazione continua da carta 1 a 91, ma numera come 93 la c. 92 e reitera l'errore fino a fine volume.

<sup>38</sup> Le carte presentano tutte una numerazione a matita otto-novecentesca che va da c. 1 a c. 96 senza soluzione di continuità, mentre una numerazione settecentesca scorre lungo il volume bypassando però tutte le carte bianche (segna così solo 89 cc. totali). Per la numerazione delle carte di questo volume uso dunque la numerazione più recente in virtù della sua completezza.

<sup>39</sup> Su sfondo grigio le arie dell'*Amante di sua figlia*, con la cornice le due assenti in NA1.

<sup>40</sup> Aria tratta dall'opera *La donna ancora è fedele*, cantata da Lisaura nella scena I.3 (sia nel libretto romano del 1676, sia in quello del 1684). Il riconoscimento delle arie di Pasquini si deve al bibliotecario A. Mondolfi, che a matita ha segnalato in calce alle arie pasquiniane la loro provenienza.

<sup>41</sup> Quest'aria [di Adimari e Melani?] corrisponde alla n. xxxiii di NA1. Data la sua apparizione in due raccolte che contengono arie dell'*Amante di sua figlia*, è probabile che sia stata inclusa nell'opera a ridosso della recita. Ma, come già detto, solo il confronto con la partitura integrale potrà fornire chiarimenti in merito.

<sup>42</sup> Aria dell'*Amante di sua figlia*, EMILIA II.5 (24 [XX]) Di qui in avanti coi numeri arabi indico il numero del pezzo chiuso nel libretto (cfr. la lista in calce all'Appendice), tra quadre e coi numeri romani indico la posizione dell'aria in NA1 quando presente.

<sup>43</sup> Aria dell'*Amante di sua figlia*, EMILIA III.9 (43 [-]).

<sup>44</sup> Aria dell'*Amante di sua figlia*, EMILIA III.17 (51 [XLIV]).

<sup>45</sup> Aria della *Donna ancora è fedele*, ALIDORO II.2 (lib. 1676 e 1684).

<sup>46</sup> Aria della *Donna ancora è fedele*, FILANDRA I.7 (lib. 1676 e 1684).

<sup>47</sup> Aria a due dell'*Amante di sua figlia*, EMILIA e CORNELIO III.20 (53 [-]).

<sup>48</sup> Aria della *Donna ancora è fedele*, ROBERTO I.4 (lib. 1676 e 1684).

<sup>49</sup> Aria della *Donna ancora è fedele*, FLORINA II.3 (lib. 1676 e 1684).

43 <sup>v</sup> -44 <sup>v</sup>	vuote			
45 <sup>r</sup> -50 <sup>r</sup>	[aria]	XII. «Son troppo crudeli»	S, b.c.	[D. F. Contini e B. Pasquini]
50 <sup>v</sup>	vuota			
51 <sup>r</sup> -64 <sup>v</sup>	[cantata]	XIII. «Con velenosi strali»	S, b.c.	«G.iovanni» Giordano»
65 <sup>r</sup> -78 <sup>v</sup>	cantata a 2	XIV. «Son degno di pietà»	S, S, b.c.	«Abb.ate» de Rossi [Francesco]»
79 <sup>r</sup> -80 <sup>v</sup>	vuote			
81 <sup>r</sup> -82 <sup>v</sup>	[aria]	XV. «Cedi, oh cor,   cedi Amor»	S, b.c.	«[Benedetto] Pallavicino» <sup>51</sup>
83 <sup>r</sup> -88 <sup>v</sup>	[cantata]	XVI. «Mentre oppresso dal duolo»	S, b.c.	«Ant.«oni»o del Gaudio»
89 <sup>r</sup> -91 <sup>v</sup>	[aria]	XVII. «Fanciullette   vezzasette»	S, b.c.	«Filippo Pantera»
92 <sup>r</sup> -96 <sup>r</sup>	[aria]	XVIII. «S'io vi miro, grandezze terrene»	S, b.c.	«Aless.«andro» Melani» <sup>52</sup>
96 <sup>v</sup>	vuota			

<sup>50</sup> Aria della *Donna ancora è fedele*, ROBERTO I.8. Per quanto riguarda quest'aria il testo poetico del libretto del 1676 concorda con la fonte musicale là dove il 1684 presenta alcune varianti (NA2b, lib. 1676: *in cathedra di foco* ] lib. 1684: *i lampi del mio foco*; NA2b, lib. 1676: *trovarete* ] lib. 1684: *scorgerete*). Ciò non significa che NA2b non possa essere datato al 1684: infatti le varianti poetiche che incidono pesantemente sull'evoluzione di un libretto seicentesco, non hanno la stessa frequenza di quelle del testo poetico sottoposto alla musica, dal momento che i manoscritti musicali tendono ad essere più conservativi. Si veda a proposito il caso delle partiture del *Novello Giasone* (Roma, Tordinona, 1671), rimaneggiamento del *Giasone* di G. A. Cicognini e F. Cavalli a cura di G. F. Apolloni, F. Acciaiuoli e A. Stradella in N. Usula, «*Giasone*» a quattro mani: *Cavalli messo a nuovo da Stradella*, in G. A. Cicognini, F. Cavalli, G. F. Apolloni e A. Stradella, *Il novello Giasone*, 2 volumi, facsimile a cura di N. Usula, saggi di F. Antonucci, L. Bianconi, N. Usula, Milano, Ricordi, 2013, pp. XLV-XCIII: LXIX («Drammaturgia musicale veneta», 3).

<sup>51</sup> Nella fonte si legge la specificazione «Venez.iano».

<sup>52</sup> Quest'aria, la cui paternità è confermata da attribuzioni coeve anche nelle altre due copie in I-Rvat [Barb. lat. 4153, cc. 23<sup>r</sup>-30<sup>v</sup>] e GB-Lbl [Harley 1273, c. 2<sup>v</sup>] è catalogata in R. L. Weaver, *Alessandro Melani (1639-1703), Atto Melani (1626-1714); Supplement: an Index to the Operas and Intermedii of Alessandro Melani*, Wellesley, Wellesley College, 1972, «The Wellesley Edition Cantata Index Series», 8 e 9, p.n.n.

## APPENDICE 9

### La fabula del *Carceriere di sé medesimo*

Nucl <i>e</i> i	Roberto-Laura	Re Ferdinando	Don Girone	Ottavio e Odoardo	Isabella
Antefatto	Laura (L.) principessa di Napoli ama riamata Roberto (R.) principe di Sicilia.	Il regno di Napoli e il regno di Sicilia sono rivali.			Isabella (I.) principessa di Salerno è costretta dal fratello Sicardo (S.) a vivere relegata nel castello di Cuma.
		Nuovo scontro tra regno di Napoli e regno di Sicilia.			
		S., principe di Salerno, è scelto dal re di Napoli Ferdinando (F.) come capitano delle truppe napoletane. F. vuole legare a sé S.			
		F. indice ad Aversa una giostra il cui premio stabilito è la mano di L. S. è il favorito.			
		R., coperto da un'armatura, partecipa al torneo, uccide inavvertitamente S. e fugge da Aversa senza che nessuno conosca la sua identità.			
Dramma					R. finisce a Cuma, in un bosco vicino al castello di I.

	R. si spoglia dell'armatura e la lascia nel bosco.	R. invia lo scudiere Ottavio (Ot.) a portare una lettera Odoardo (Od.).	
	Don Girone (G.), marchese sempliciotto, trova l'armatura di R. nel bosco e la indossa.		R. incontra I. che se ne invaghisce.
	Le guardie che cercavano l'assassino di S. trovano G. con l'armatura di R. e lo arrestano scambiandolo per il principe (R./G.).	Ot. è arrestato e dalla lettera che custodiva per Od. si scopre che l'assassino di S. è R.	R. capisce che I. è sorella di S. e decide di non rivelare la propria identità e stare a Cuma in incognito, fingendo di chiamarsi Delmiro (D./R.) e di corrispondere all'amore di I.
	G. e Ot. sono condotti al cospetto di F. che crede che G. sia R. (= R./G.). Solo Ot. e L. sanno che R./G. non è il vero principe di Sicilia.		Flora (Fl.), dama di I., aggiorna la padrona sulla (presunta) cattura di R.
		Ot., per coprire il suo padrone nascosto a Cuma, convince R./G. di essere R.	
Lesbino (Le.), paggio di L., trovandosi a Cuma, riconosce R.	F. decide di inviare i due prigionieri a Cuma al castello di I.		
Le. porta notizie di R. a L.			R./G. e Ot. sono condotti a Cuma e I. chiede a D./R. di far la guardia a R./G.



L. va a Cuma e incontra R.	F., recatosi a Cuma, assiste non visto alla scena d'amore tra i due principi e capisce che D./R. è R.		
	F. fa incarcerare R.		
		Od. si reca a Cuma per liberare il fratello R.	I., innamorata di R. nonostante abbia ucciso S., decide di liberarlo in cambio del suo amore.
	F. si trova nel giardino del castello di I.	Od. si trova nel giardino del castello di I.	R. promette il suo amore e il suo regno a I. che lo libera.
		Od. assale F.	
			R. ferma Od. e salva F.
F., salvato da R., decide di dargli in sposa L.			
			I. non è soddisfatta della decisione e reclama i suoi diritti.
			R. unisce Od. e I.



## APPENDICE 10

Sinossi dei tre drammi: *El guardarse a sí mismo*, *Le geôlier de soi-mesme* e *Il carceriere di sé medesimo*

### Sinossi dei personaggi

<i>El guardarse a sí mismo</i> Pedro Calderón de la Barca (1651)	<i>Le geôlier de soi-mesme</i> Thomas Corneille (1655/6)	<i>Il carceriere di sé medesimo</i> Lodovico Adimari (1681)
El rey de Nápoles	Le roy de Naples	Fernando, re di Napoli
–	Sanche, officier du roy de Naples	–
Margarita, infanta de Nápoles	Laure, princesse de Naples	Laura, sua figliola
Serafina, criada	Julie, confidente de Laure	Lesbino, paggio di Laura
Elena, dama	Isabelle, princesse de Salerne	Isabella, principessa di Salerno
Enrique, criado de Elena	–	–
Leonelo, criado de Elena	–	–
–	Flore, confidente d'Isabelle	Flora, dama d'Isabella
Un Capitàn	Enrique, officier du roy de Naples Alfonse, domestique d'Isabelle	Enrico, cavaliere d'Isabella
Federico, príncipe de Sicilia	Federic, prince de Sicile	Roberto, prencipe di Sicilia
[Eduardo], el infante de Sicilia	Edouard, infant de Sicile	Odoardo, suo fratello
Roberto, criado de Federico	Octave, escuyer de Federic	Ottavio, scudiere di Roberto
Benito, villano	Jodelet	Don Girone, cavaliere di Gaeta
Antona, villana	–	–
–	Pascal	–
Soldados	Soldats et Gardes	Soldati e Guardie
Músicos	–	–
Labradores	–	–
Criados	–	–

## Sinossi delle trame

- Il simbolo › indica i punti del *plot* in cui gli eventi corrispondono a quelli della fonte limitrofa.
- Le lettere maiuscole incorniciate indicano i nodi drammatici dislocati in posizioni diverse a seconda del dramma (es. A lo zotico indossa l'armatura del principe: in ES scena I.[7]; in FR I.5; in IT I.4).
- Nelle intestazioni di scena indico con il maiuscoletto i personaggi che parlano, in corpo tondo quelli in scena ma muti.

*El guardarse a sí mismo*

Pedro Calderón de la Barca  
(1651)

*Le geôlier de soi-mesme*

Thomas Corneille (1655/6)

*Il carceriere di sé medesimo*

Lodovico Adimari (1681)

		<b>Antefatto</b>
		<p>Nel preambolo al testo drammatico leggiamo che, sullo sfondo dello scontro tra il regno di Napoli e il regno di Sicilia, Laura, figlia del re di Napoli Ferdinando, ama riamata Roberto principe di Sicilia. In occasione di un ennesimo scontro tra i due regni, il re di Napoli, per ingraziarsi il comandante delle truppe, Sicardo principe di Salerno, gli promette la mano della figlia a patto che vinca tutti i suoi avversari in un torneo organizzato a Napoli. Venutone a conoscenza, Roberto, chiede al fratello minore Odoardo di aspettarlo ad Aversa, e, accompagnato dallo scudiere Ottavio, sfida Sicardo, ma «disavventuratamente» ne causa la morte al primo colpo di lancia. Il principe di Sicilia si allontana dunque in gran fretta dalla città assieme a Ottavio e ripara in un bosco nei pressi del castello di Cuma, nel quale il principe Sicardo aveva fatto rinchiusere sua sorella, la principessa Isabella.</p>

Giornata I	Atto I	Atto I
<b>[Scena prima]</b>	<b>Scena prima</b>	<b>Scena prima</b>
<i>[Alba. Monte nei pressi di Belflor.]</i>	<i>[Bosco nei pressi del castello di Isabelle.]</i>	<i>Bosco chiuso per ogni parte [nei pressi di Cuma.]</i>
FEDERICO, ROBERTO	FEDERIC, OCTAVE	ROBERTO
Il principe cade da cavallo.	Il principe va a piedi perché il cavallo su cui viaggiava è morto improvvisamente.	Il principe è a piedi e solo. Nessun riferimento alla cavalcatura.
		Indirizza alla propria armatura il suo canto: si lamenta per il destino avverso e si augura che qualcuno «con miglior sorte» la possa indossare. Adimari in questa nuova scena di solo presenta l'atto doloroso dell'abbandono delle insegne del regno di Sicilia «già care un tempo».
Il principe si lamenta con il servo per gli sfortunati eventi della sua vita (omicidio involontario del cavaliere durante il torneo, amore per la principessa di Napoli, figlia dell'acerrimo nemico del casato di Sicilia).	›	
		<b>Scena seconda</b>
		ROBERTO, OTTAVIO
Il servo gli suggerisce di levarsi l'armatura, di modo da non essere riconosciuto, andare nudo al primo villaggio che incontra e quivi raccontare che alcuni masnadieri l'hanno rapinato.	Il principe ha appena dismesso l'armatura per consiglio del servo e indossa già dei nuovi abiti. Non inventano nessuna storia da raccontare.	Il principe decide di togliersi l'armatura per non essere riconosciuto e il servo gli intima di non esporre il proprio corpo proprio ora che tutto il regno non vede l'ora di vederlo morto. [= opposto di quanto accade in Calderón e Corneille].
	Il servo suggerisce al principe di fuggire e tornare alle sponde sicule.	›
		Il principe risponde con l'aria di dubbio «Fuggire,   partire   non voglio, non so».
Il servo propone al principe di recarsi dall'amata per avere qualche sua nuova.	Il principe chiede al servo di andare a Napoli dall'amata principessa per osservarla e avere notizie in città e a corte.	
Il principe chiude la scena chiedendo al servo di portare il suo messaggio d'amore a		

Napoli all'amata principessa.

		Il principe decide di non fuggire e invia il servo ad Aversa per consegnare una lettera a suo fratello, il principe secondogenito di Sicilia.
	D'improvviso i due sentono dei rumori. Qualcuno potrebbe averli sentiti: si nascondono.	
		<b>Scena terza</b> OTTAVIO
		Il servo, solo in scena, canta la sua disillusione d'amore nell'aria «Le sue luci avvezzi a piangere   chi d'Amor prigion si fa».
		<b>Scena quarta</b> DON GIRONE
		Don Girone, povero e stolto marchese gaetano, si aggira per il bosco; trovata l'armatura dismessa dal principe di Sicilia, decantatane la foggia (e il peso), la indossa e si avvia verso la giostra di Napoli per fare mostra di sé. <b>A</b>
		<b>Scena quinta</b> <i>Campagna deliziosa con la veduta del castello di Cuma.</i> ISABELLA
		La nobildonna sorella (ancora inconsapevole) della vittima sfoga col canto la lontananza d'amore nel suo stato di cattività.
	<b>Scena seconda</b> <i>[Limitare del bosco nei pressi del castello di Isabella.]</i> ISABELLE e FLORE	<b>Scena sesta</b> ISABELLA, FLORA
	La dama della nobildonna si lamenta con lei: vorrebbe aver preso parte ai festeggiamenti per la giostra di Napoli, invece si trovano lontane dalla città per volere della padrona che intendeva allontanarsi dal fra-	»

	tello (il principe morto a Napoli nell'agone cavalleresco). La nobildonna esprime il fastidio per l'autoritarismo del fratello, ma accetta stoicamente quanto il Cielo le ha dato.	
	La nobildonna propone alla serva di inviare a Napoli qualcuno «dei suoi» per essere aggiornate sugli avvenimenti cittadini.	Discorrendo del torneo indetto dal re di Napoli, la nobildonna riferisce di avervi inviato un suo fedele, che a breve sarebbe rientrato per portarle notizie.
	Giunge in scena uno sconosciuto (si rivelerà essere il principe).	>
<b>[Scena seconda]<sup>1</sup></b>		
<i>[Sulla strada verso Belflor]</i>		
ELENA, ENRIQUE, LEONELO		
La nobildonna, in viaggio con i suoi due servi, ne invia uno (Leonelo) a Belflor per avvisare il villaggio del suo imminente arrivo.		
Racconta all'altro (Enrique) il perché della sua tristezza: suo fratello (buono e non tirannico, né odiato come in Corneille e Adimari) è stato ucciso nel torneo a Napoli dallo stesso uomo mascherato che lo aveva sfidato durante un festino prima della giostra.		
<b>[Scena terza]<sup>2</sup></b>		
<i>[Villaggio di Belflor.]</i>		
ELENA, ENRIQUE, LEONELO, BENITO, ANTONA, VILLANOS, LABRADORES [I e II].		
I contadini di Belflor omaggiano la nobildonna per il suo lutto. Buffo intervento dei due sempliciotti Benito e Antona (la sua compagna): lui non vuole omaggiare la nobildonna perché non gli importa e non si cura del suo dolore, ma alla fine prepara un discorsetto (tutto comico), sintesi distorta dei suggerimenti della propria		

<sup>1</sup> I.[2], primo verso: ELENA «En tanto que esos caballos».

<sup>2</sup> I.[3], primo verso: LEONELO «Los villanos de Belflor».

compagna e dei <i>Labradores</i> in scena.		
		Il principe canta in scena l'aria «Occhi, voi, che troppo alteri» mentre la nobildonna e la sua serva lo ascoltano non viste.
<b>[Scena quarta]</b> <sup>3</sup>	<b>Scena terza</b>	<b>Scena settima</b>
FEDERICO, ELENA, ENRIQUE, LEONELO, BENITO, ANTONA	FEDERIC, ISABELLE, FLORE	ROBERTO, ISABELLA, FLORA
Il principe si presenta alla nobildonna. Le racconta di esser un <b>commerciante</b> che rapinato dai masnadieri, si ritrova nudo e lontano da casa senza un soldo: invoca il suo aiuto. <b>B</b> (Si veda qui sotto: <b>Spagnolo di Barcellona</b> .)	› dice di essere un <b>commerciante di pietre preziose</b> <b>B</b> (in III.1: dice di chiamarsi <b>Leonard</b> e di venire da <b>Firenze</b> ).	› dice di essere un <b>commerciante di pietre preziose</b> proveniente da <b>Roma</b> <b>B</b> (in II.2: dice di chiamarsi <b>Delmiro</b> ).
		La nobildonna inizia sin da subito ad invaghirsi del giovane sfortunato. <b>C</b>
La nobildonna lo accoglie e gli promette che si ristabilirà.	›	›
	La serva annuncia l'arrivo del domestico: giunge per aggiornare la nobildonna sugli accadimenti napoletani.	Vedono giungere il cavaliere della nobildonna (di ritorno da Napoli) affannato e triste.
	<b>Scena quarta</b>	<b>Scena ottava</b>
	FEDERIC, ISABELLE, ALFONSE, FLORE	ROBERTO, ISABELLA, ENRICO, FLORA
	Il subordinato riporta alla nobildonna la notizia della morte del fratello per mano di uno sconosciuto.	›
La nobildonna confessa che il suo dolore è legato all'uccisione di suo fratello. Il principe è basito, ha chiesto soccorso ed è stato esaudito nientemeno che dalla sorella della sua vittima. La nobildonna è colpita dalle buone maniere e dalla bellezza del profugo. <b>C</b>		
Il principe si presenta come <b>Spagnolo di Barcellona</b> . <b>B</b>	›	›
Il sempliciotto Benito si inserisce fuori luogo in questo dialogo tra la nobildonna e il		

<sup>3</sup> I.[4], primo verso: FEDERICO «Generosos labradores».



principe perché pensa che le frasi della fanciulla siano rivolte a lui: la compagna (Antona) si vergogna per lui.		
		<b>Scena nona</b>
		ROBERTO, ISABELLA, FLORA
		La nobildonna si lamenta con la serva per la situazione in cui versa: è triste per la morte del fratello e sente che si sta innamorando dello sconosciuto romano.
		<b>Scena decima</b>
		ROBERTO
Il principe è confuso e spaventato, ma risolve di accettare l'aiuto della nobildonna.	›	›
<b>[Scena quinta]<sup>4</sup></b> <i>[Sala del palazzo reale a Napoli.]</i> MARGARITA, SERAFINA, RE  La principessa si dispera davanti al padre, il re di Napoli. Questi crede che lei sia dispiaciuta per aver perduto il promesso sposo nel torneo: in realtà il suo pensiero va all'amato principe che, benché ancora non riconosciuto come omicida del torneo, si trova in pericolo di vita. <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">D</span>		
<b>[Scena sesta]<sup>5</sup></b> MARGARITA, SERAFINA, RE, CAPITANO, ROBERTO  Il servo del principe è catturato e portato al cospetto del re di Napoli e della principessa mentre porta con sé una lettera indirizzata al re di Sicilia da suo figlio (in Calderón non si assiste al momento in cui il principe la invia). Alla lettura della lettera tutti sono informati del fatto che l'omicida del		

<sup>4</sup> I.[5], primo verso: MARGARITA «Déjame morir», REY «Advierte».

<sup>5</sup> I.[6], primo verso: CAPITÁN «Señor, como has publicado».

torneo è il principe di Sicilia.

E

Il re comanda che si cerchi il principe da ogni parte e che il servo sia tenuto in ostaggio.

La principessa promette al servo del suo amato di liberarlo il prima possibile.

La principessa dice alla sua serva che vuole raccontarle gli accadimenti in un giardino lontano da orecchie indiscrete. Entrano.

#### [Scena settima]<sup>6</sup>

[*Pressi di Belflor.*]

BENITO, ANTONA

La coppia di sempliciotti discute animatamente di materia d'amore. La donna entra.

L'uomo trova una splendida armatura abbandonata e decide di indossarla. A

#### Scena quinta

[*Bosco nei pressi del castello di Isabella.*]

JODELET, PASCAL

I due amici sempliciotti litigano in scena.

Jodelet trova una splendida armatura abbandonata e decide di indossarla. A

L'amico, dopo avergli intimato di liberarsi di quell'armatura, entra.

#### Scena undicesima

[*Bosco chiuso per ogni parte nei pressi di Cuma.*]

DON GIRONE

Il sempliciotto si gode la sua nuova armatura ma vede qualcuno arrivare, ha paura e si nasconde.

#### [Scena ottava]<sup>7</sup>

CAPITANO, SOLDATI [I e II]

I soldati trovano il cavallo morto del cavaliere e lo riconoscono quale cavalcatura dell'omicida di don Pedro: si impegnano per trovare il proprietario.

#### Scena sesta

ENRIQUE, SOLDATI [I]

>

#### Scena dodicesima

ENRICO, DON GIRONE

Il subordinato della nobildonna e i soldati trovano il cavallo «errante» del cavaliere.

#### [Scena nona]<sup>8</sup>

CAPITANO, SOLDATI [I e II], BENITO

Il sempliciotto, senza capirne il motivo, viene confuso con l'omicida ed è catturato dai soldati del Re.

#### Scena settima

ENRIQUE, Soldati, JODELET

>

Il sempliciotto è arrestato.

<sup>6</sup> I.[7], primo verso: ANTONA «Subiera morales».

<sup>7</sup> I.[8], primo verso: CAPITÁN «En este monte que ha sido».

<sup>8</sup> I.[9], primo verso: BENITO «¡Qué brava fegura vengo!».

Giornata II	Atto II	
<p><b>[Scena prima]<sup>9</sup></b></p> <p><i>[Giardino del palazzo di Napoli.]</i></p> <p>MARGARITA, SERAFINA</p> <p>La principessa racconta alla sua serva che l'oggetto della sua preoccupazione è il principe di Sicilia.</p> <p>Il principe, innamoratosi della fama della principessa di Napoli, l'aveva voluta conoscere, ma l'inimicizia dei due regni gli impediva di farlo alla luce del sole.</p> <p>Finse di essere un orafo, giunse alla sua corte e le mostrò alcuni suoi manufatti. Il più bello era uno che conteneva il ritratto della principessa stessa. Quando il finto gioielliere decise di rivelarsi scambiò il precedente ritratto con il proprio dicendole che si trattava di quello del principe di Sicilia, di lei innamorato. Partì immediatamente, prima che lei potesse realizzare l'accaduto, e da allora si amano.</p> <p>La principessa sa che l'omicida del torneo è lui, e ne teme l'arresto e l'uccisione.</p>	<p><b>Scena prima</b></p> <p><i>[Napoli.]</i></p> <p>LAURE, JULIE</p> <p>›</p> <p>Finse di essere un pittore, giunse alla sua corte e le mostrò il ritratto della principessa stessa. Quando il finto artista decise di rivelarsi si congedò: nel mentre aveva cambiato il ritratto della principessa con il proprio. Da allora si amano.</p> <p>›</p>	<p><b>Scena tredicesima</b></p> <p><i>Camera regale nella corte di Napoli.</i></p> <p>LAURA, LESBINO</p> <p>›</p> <p>I due si incontrarono una notte e si promisero amore scambievolmente.</p> <p>La principessa sa che l'omicida del torneo è lui, perché durante il torneo il servo del principe le ha svelato di quali insegne si sarebbe rivestito: ne teme l'arresto e l'uccisione.</p>
	<p><b>Scena seconda</b></p> <p>RE, LAURE, JULIE</p> <p>□ La principessa, alla notizia che qualcuno coinvolto nell'omicidio è stato catturato, si disperava. Il re crede che sia dispiaciuta per aver perduto il promesso sposo nel torneo: in realtà il suo pensiero va all'amato principe, che, benché ancora non riconosciuto come omicida, si trova in pericolo di vita.</p>	<p><b>Scena quattordicesima</b></p> <p>RE, LAURA, LESBINO</p> <p>Il re dice alla principessa sua figlia che si è scoperto che</p>

<sup>9</sup> II.[1], primo verso: MARGARITA «Aquí, Serafina hermosa».

		l'omicida è il principe perché una lettera che lo attesta (non si sa di quale natura) è stata ritrovata in mano a uno straniero appena catturato dai soldati.
	La principessa sgrida il padre per non aver mai accettato le proposte di pace del regno di Sicilia e così evitato l'inimicizia tra i due regni.	La principessa sgrida il padre per aver attaccato ingiustamente la Sicilia.
	Viene condotto il catturato, si tratta del servo del principe.	
	<b>Scena terza</b> RE, LAURE, OCTAVE, SANCHE, altre guardie d'Octave, JULIE	<b>Scena quindicesima</b> RE, LAURA, OTTAVIO, LESBINO
	Il servo del principe, che porta con sé una lettera del principe indirizzata al fratello in cui confessa il suo omicidio, è catturato e portato al cospetto del re e della principessa (che lo riconosce).	
	Alla lettura della lettera tutti sono informati del fatto che l'omicida è il principe di Sicilia.	
	La principessa continua a simulare odio per il principe.	
	Ricorda al re che le flotte del regno di Sicilia stanno ormai di fronte a Gaeta.	

#### [Scena seconda]<sup>10</sup>

RE e un Servo, MARGARITA, SERAFINA, poi CAPITANO

La principessa, per liberare il servo del principe dalla prigione, suggerisce al re di scarcerarlo con la scusa di farlo seguire dalle spie e così rintracciare il ricercato numero uno. Il capitano delle guardie del re esce in scena e dichiara: l'assassino è stato catturato con la sua armatura nel monte vicino a Napoli. La principessa non si contiene e scoppia in lacrime. Entra. Il re chiede alla serva della principessa il motivo di tale

#### Scena quarta

RE, LAURE, JULIE, ENRIQUE, SANCHE, OCTAVE

La principessa non si contiene dal dolore e entra.

#### Scena sedicesima

RE, LAURA, LESBINO, ENRICO, OTTAVIO, DON GIRONE

<sup>10</sup> II.[2], primo verso: REY «Margarita, ¿cómo sientes».

cordoglio. Lei spiffera tutto: la principessa è innamorata del principe di Sicilia. Il re decide di mitigare il suo astio nei confronti del principe.		
<b>[Scena terza]<sup>11</sup></b>  RE, ROBERTO, Servi, poi CAPITANO, BENITO armato, SOLDATO I e altri Soldati  Il re dice al servo che è ormai libero di andare, dal momento che il suo padrone è stato appena catturato e verrà a breve condotto al suo cospetto. Il sempliciotto è portato in scena. Egli reclama la sua innocenza ma nessuno gli crede.  Il re oscilla tra la voglia di vendetta e la clemenza per amore della figlia ( <i>A parte</i> . «già lo tratto come mio genero»). Il re pensa che lui dissimuli la verità fingendo di essere zotico invece che principe. Il servo del principe finge che il sempliciotto sia il suo padrone per distogliere l'attenzione dal vero principe che crede vaghi libero vicino al bosco in cui si erano lasciati. Il re decide che il (finto) principe sia condotto al castello della nobildonna per essere da lei supervisionato e lì essere custodito degnamente.	<b>Scena quinta</b>  RE, OCTAVE, ENRIQUE, Sanche, JODELET e Soldati.  Il sempliciotto non capisce nulla, neppure si discolpa: prende tutti per pazzi.	
	›	›
	›	›
	›	›
	›	›
	›	›
	<b>Scena sesta</b>  JODELET, OCTAVE, ENRIQUE, Soldati.  Dialogo/non dialogo tra il subordinato della nobildonna e il sempliciotto. Il servo del principe fa credere al sempliciotto di essere il suo servitore, “ricordandogli” della volta che l’ha salvato dall’attacco di un cinghiale.	<b>Scena Diciassettesima</b>  DON GIRONE, OTTAVIO, ENRICO
	›	

<sup>11</sup> II.[3], primo verso: ROBERTO «Deja que tus plantas bese».

Dopo la resistenza iniziale il sempliciotto si convince a fine scena: crede di essere il principe di Sicilia!	›	›
<b>[Scena quarta]<sup>12</sup></b> [Foresta davanti al castello di Belflor.] ANTONA, LABRADORES [I, II e III] La donna del sempliciotto si lamenta con tre <i>labradores</i> per la sua scomparsa.		
		<b>Atto II</b>
		<b>Scena prima</b> <i>Giardino regale dentro il castello di Cuma.</i> ROBERTO Il principe canta il suo amore per la principessa.
	<b>Atto III</b>	
<b>[Scena quinta]<sup>13</sup></b> [Castello di Elena.] FEDERICO, ELENA Dialogo tra la nobildonna e il principe: lei inizia a dimostrargli il suo amore con una certa incostanza umorale. <b>F</b>	<b>Scena prima</b> [Castello di Isabelle.] FEDERIC, ISABELLE › <b>C</b> <b>F</b> Lei gli dice che sa che lui non è un semplice gioielliere: se ne è accorta dalle sue maniere. Lui risponde di chiamarsi <b>Leonard</b> e di venire da <b>Firenze</b> , <b>B</b> e le chiede di non mandargli altro. Lei, sebbene non la beva, decide di sorvolare.	<b>Scena seconda</b> ROBERTO, ISABELLA › la nobildonna non è imprevedibilmente incostante, ma solo dolce. <b>F</b> › Delmiro da Roma. <b>B</b> La nobildonna dice al principe che una fanciulla a lei nota lo ama (si riferisce a sé stessa).

<sup>12</sup> II.[4], primo verso: Antona «No hay consuelo para mí».

<sup>13</sup> II.[5], primo verso: FEDERICO «¿Con qué he de poder pagar».

		<b>Scena terza</b> ROBERTO Il principe canta il suo dubbio d'amore dopo la semi-rivelazione della nobildonna.
		<b>Scena quarta</b> LAURA, ISABELLA ¶ La principessa giunge a Cuma (non sa che il principe si trova da quelle parti) e discorre con la cugina (la nobildonna) sulla cattiveria del fratello (l'ucciso) e sulla sua meritata morte (difende tacitamente l'omicida suo amato).
<b>[Scena sesta]<sup>14</sup></b> FEDERICO, ELENA, CAPITANO Il capitano annuncia che l'assassino del torneo è stato catturato (si tratta in realtà del sempliciotto) e dovrà essere custodito nel castello della nobildonna. Il principe, testa calda, si svela (attacca briga al capitano), ma nessuno si accorge di nulla: il prigioniero sta per giungere. Il principe è il carceriere designato alla custodia del finto principe di Sicilia. <b>G</b>	<b>Scena seconda</b> FEDERIC, ISABELLE, ENRIQUE » » » <b>G</b>	<b>Scena quinta</b> ISABELLA, LAURA, FLORA La serva annuncia che l'assassino del torneo è stato catturato (si tratta in realtà del sempliciotto) e dovrà essere custodito nel castello della nobildonna.
		<b>Scena sesta</b> ISABELLA La nobildonna canta la sua gioia per la vendetta ormai imminente.
		<b>Scena settima</b> <i>Appartamenti d'Isabella in Cuma.</i> LESBINO Il servo della principessa canta la sua disillusione in merito all'amore.

<sup>14</sup> II.[6], primo verso: CAPITÁN «Dame, señora, los pies».

		<b>Scena ottava</b> ROBERTO, LESBINO Il principe incontra il servo della principessa e gli dice di spiegarle la sua condizione. Conferma in un'aria il suo amore per la principessa.
		<b>Scena nona</b> ROBERTO, ISABELLA La nobildonna dichiara al principe il suo amore per lui. Questi finge di non comprendere. [F]
<b>[Scena settima]<sup>15</sup></b> MARGARITA, ELENA, SERAFINA La principessa, che ancora non sa che il prigioniero non è il suo amato, si reca dalla nobildonna sua cugina [I] per vedere il principe di Sicilia. Il desiderio della principessa rende sospettosa la nobildonna.		
	<b>Scena terza</b> FEDERIC, ISABELLE, ENRIQUE, JODELET, OCTAVE, GUARDIE [H] Il principe incontra il suo servo per la prima volta dopo che si sono lasciati. Il sempliciotto offende la nobildonna e ci litiga.	<b>Scena decima</b> ROBERTO, ISABELLA, ENRICO, DON GIRONE, OTTAVIO [H] [G] Il principe è il carceriere designato alla custodia del finto principe di Sicilia.
		<b>Scena undicesima</b> ROBERTO, DON GIRONE, OTTAVIO [L] Il sempliciotto si lamenta con il principe suo carceriere perché non lo serve dovutamente.
	Il sempliciotto parla con il vero principe della bontà del vino che gli daranno, di quanto è comodo il letto in cui dormirà, e di quanto è stanco per colpa dell'armatura che indos-	

<sup>15</sup> II.[7], primo verso: MARGARITA «¿Qué descuidada estarás».



	sa da ore e ore.	
<b>[Scena ottava]<sup>16</sup></b> ELENA, FEDERICO Il principe esce in scena per dire alla nobildonna che il prigioniero è stato sistemato nella torre a lui destinata. Lei gli ingiunge quindi di lasciarvi entrare nottetempo la principessa e di spiarla, perché sospetta sia innamorata del «traidor».		
<b>[Scena nona]<sup>17</sup></b> FEDERICO Il principe esprime la gioia per l'amore che la principessa nutre per lui: è giunta fino al castello della nobildonna per vederlo.		
<b>[Scena decima]<sup>18</sup></b> [Sala nella torre del castello.] FEDERICO, ROBERTO [H] Il principe incontra il suo servo fuori dalla torre: è venuto al castello per accompagnare il suo finto padrone senza sapere di incontrarvi il vero. Si aggiornano. Il principe decide di prendere il posto dello zotico per incontrare la principessa, che sta andando a visitarlo.	<b>Scena quarta</b> [Sala del castello di Isabelle.] FEDERIC, OCTAVE	<b>Scena dodicesima</b> ROBERTO, OTTAVIO
	›	›
		<b>Scena tredicesima</b> <i>Sala regia nel castello di Cuma.</i> RE, ENRICO Il re chiede al subordinato della nobildonna come si comporta il prigioniero. Questi dice che fa il fesso e il re riflette sull'abilità di fingere.

<sup>16</sup> II.[8], primo verso: FEDERICO «Señora. | ya en la torre queda preso».

<sup>17</sup> II.[9], primo verso: FEDERICO «¿Qué es lo que pasa por mí?».

<sup>18</sup> II.[10], primo verso: ROBERTO «Señor, ¿posible es que pueda».

<p><b>[Scena undicesima]<sup>19</sup></b></p>	<p><b>Scena quinta</b></p>	
<p>FEDERICO, ROBERTO, MARGARITA</p>	<p>FEDERIC, OCTAVE, LAURE, Julie</p>	
<p>Il principe incontra la principessa nella prigione. Finge di essere prigioniero e di non riconoscerla subito: le fa capire che è così sotto <i>shock</i> da temere di avere una visione. La principessa gli dice che è in pericolo di vita e che gli ha procurato un cavallo e dei viveri pronti fuori dalla prigione per la sua fuga.</p>	<p>›</p>	
<p>Il principe le racconta la verità.</p>	<p>Il principe spiega alla principessa che è libero e sta fingendo di non essere il principe di Sicilia, ma il suo servo.</p>	
<p>La principessa gli dice che l'inganno non può durare per sempre e che l'ira del padre è pericolosa.</p>	<p>›</p>	
<p>Il servo del principe suggerisce che la principessa confessi pubblicamente il suo amore per il finto principe di modo da saggiare la reazione del re: se questi va su tutte le furie, se la prenda pure con il villano, se acconsente, venga fuori il vero principe. I due principi accolgono la proposta.</p>	<p>›</p>	
		<p><b>Scena quattordicesima</b> DON GIRONE, OTTAVIO</p>
		<p>Il servo del principe canta un'aria sui pericoli d'amore (riferendosi alla decisione dell'erede al trono di Sicilia di rischiare la vita nel castello in cui è rinchiuso il finto il principe).</p>
		<p><b>Scena quindicesima</b> ROBERTO, DON GIRONE, OTTAVIO</p>
		<p>Il principe, nelle vesti del carceriere, continua a lavorarsi il</p>

<sup>19</sup> II.[11], primo verso: ROBERTO «¿A quién, señora, buscáis?».

		sempliciotto per convincerlo di essere il principe di Sicilia: gli dice che ha ucciso il pretendente alla mano della principessa, e che da quel momento è lui il promesso sposo della figlia del re di Napoli.
	<b>Scena sesta</b> <i>[Prigione.]</i> FEDERIC, LAURE, Julie, JODELET, Octave, Guardie	<b>Scena sedicesima</b> ROBERTO, LAURA, DON GIRONE, OTTAVIO
	Il principe porta la principessa a visitare il finto principe. Questi flirta con la principessa.	<div>›</div>
	Il sempliciotto sgrida il principe come se fosse il suo reale servo. <b>L</b>	
	<b>Scena settima</b> FEDERIC, JODELET, OCTAVE, Guardie	
	<b>I</b> Il principe, nelle vesti del carceriere, continua a lavorarsi il sempliciotto per convincerlo di essere il principe di Sicilia:	
	- gli dice come deve fare per chiedere la mano della principessa al re;	
	- gli dice che ha ucciso il pretendente alla mano della principessa, e che da quel momento è lui il promesso sposo della figlia del re di Napoli;	
	- gli dice che sposando la principessa di Napoli tornerà la pace tra i due regni nemici. Il sempliciotto si convince e lo incarica di avvisare il re del fatto che vuole sposare la figlia (!).	
		<b>Scena diciassettesima</b> ROBERTO, LAURA
		I due principi si dichiarano amore scambievolmente.

		<p><b>Scena diciottesima</b></p> <p>ROBERTO, LAURA, RE</p>
		<p>Mentre i due principi discutono sul da farsi, il re, non visto, viene a conoscenza del fatto che il carceriere non è il gioielliere romano che millanta di essere, ma nientemeno che il principe di Sicilia!</p> <p>Il principe è imprigionato e su di lui pende una condanna a morte da eseguirsi l'indomani alle prime luci dell'alba.</p>
<b>Giornata III</b>		
<p><b>[Scena prima]<sup>20</sup></b></p> <p><i>[Foresta davanti al castello di Belflor.]</i></p> <p>FEDERICO, ELENA</p> <p>Il principe (in un <i>escalation</i> di menzogne) racconta alla nobildonna di aver ascoltato la principessa e il carcerato parlare tra loro in prigione. Le dice che lei lo voleva liberare, ma questi ha rifiutato per una questione d'onore. Dopo aver intimato alla nobildonna di non credere a quanto la principessa le racconterà entra.</p>		
	<b>Atto IV</b>	
	<p><b>Scena prima</b></p> <p><i>[Sala del castello di Isabelle.]</i></p> <p>ISABELLE, FLORE</p>	
	<p>La nobildonna confessa alla sua confidente l'amore che prova per il carceriere. Sebbene si spacci per Leonard, orafo di Firenze, lei sospetta che in realtà sia il secondogenito del re di Sicilia, sia per le sue buone maniere, sia per il fatto che è molto legato al servo del principe prigioniero, sia perché ha tanto insistito per-</p>	

<sup>20</sup> III.[1], primo verso: ELENA «¿Qué le dijo?».

	ché il prigioniero chiedesse la mano della principessa al re, facendosene diretto ambasciatore. La serva le risponde che il re ha acconsentito al matrimonio tra i due principi per salvare il regno dalla guerra imminente.	
<b>[Scena seconda]<sup>21</sup></b>	<b>Scena seconda</b>	
MARGARITA, ELENA, SERAFINA	LAURE, ISABELLE, Julie, Flore	
La principessa dice alla sua serva che il re suo padre è appena arrivato per vedere come sta. Le ingiunge di raccontargli del suo amore per il principe (in realtà la serva ha già spifferato tutto ma la principessa non lo sa).		
	La principessa e la nobildonna parlano del re e di quanto vuole fare con il prigioniero dal momento che, per i suoi modi da zotico, teme che non sia il vero principe.	
La principessa confessa alla nobildonna che ama il principe di Sicilia, così questa, convinta che la cugina stia parlando del sempliciotto carcerato (di cui ha solo sentito parlare perché ancora non l'ha visto), confessa di amare il carceriere. La principessa scopre che la nobildonna, sua cugina ama il suo amato.	›	
L'una rimprovera l'altra per il suo amore di basso profilo (la principessa mente sapendo che il carceriere è tutt'altro che un uomo di bassa estrazione sociale).	›	
La nobildonna entra e la principessa esprime la sua gelosia.		
<b>[Scena terza]<sup>22</sup></b>		
FEDERICO, MARGARITA, ELENA in disparte		
La principessa fa una sfuriata di gelosia al principe (il quale		

<sup>21</sup> III.[2], primo verso: MARGARITA «El rey mi padre ha venido».

<sup>22</sup> III.[3], primo verso: FEDERICO «Que se fuese esperaba».

tra l'altro non è colpevole di nulla), e questi chiarisce di non aver mai corrisposto alle <i>avances</i> della nobildonna.		
Questa in disparte, non vista, capisce la situazione: il vero principe di Sicilia è il carceriere e la principessa ama lui, non il carcerato.		
	<b>Scena terza</b>	
	FEDERIC, LAURE, Julie	
	La principessa dice al principe che la nobildonna lo ama. Lui lo sa già, e entrambi temono che la donna non sia molto convinta della menzogna che lui le ha raccontato in merito ai suoi natali di bassa levatura.	
	<b>Scena quarta</b>	
	FEDERIC, LAURE, JULIE, OCTAVE, JODELET, GUARDIE	
	Il sempliciotto è portato al cospetto del carceriere e della principessa. Lei sta nuovamente al gioco e finge di amarlo. Questi è rinfagalluzzito e dimostra di ricambiare. Nel mentre il carceriere parla al suo posto con parole di doppio significato.	
<b>[Scena quarta]<sup>23</sup></b>		
FEDERICO, ELENA		
La nobildonna si mostra e aggredisce il principe più perché rifiuta il suo amore che per aver ucciso l'amato fratello.		
Egli, appellato «alcaide de ti mismo» dalla nobildonna, le mente nuovamente dicendole di essere non il principe ma un suo amico, il «duca di Mantova», e, sebbene non la ami, ha tenuto fede al suo giuramento mantenendo in prigione il principe.		
Lei, cieca di gelosia, minaccia di dire tutto al re.		

<sup>23</sup> III.[4], primo verso: ELENA «Y es razón que se cumpla la palabra».

<p><b>[Scena quinta]<sup>24</sup></b></p> <p>RE, ELENA, SERAFINA</p> <p>La nobildonna all'arrivo del re gli chiede vendetta contro il traditore. Il sovrano ha appena parlato con la serva della principessa e dice di sapere già tutto (in realtà l'identità del carceriere gli è sconosciuta). Lei entra.</p> <p>Il re, nonostante tutto, decide di dare in mano al principe sua figlia, per amor suo e per la salvezza del regno.</p>		
<p><b>[Scena sesta]<sup>25</sup></b></p> <p>RE, CAPITANO, POI MARGARITA</p> <p>Il capitano esce in scena e avvisa gli astanti dell'imminente arrivo dell'esercito siciliano capitano dal fratello del "principe" incarcerato.</p>	<p><b>Scena quinta</b></p> <p>ENRIQUE, LAURE, Julie, FEDERIC, JODELET, Octave, Guardie</p> <p>›</p>	
	<p>Il sempliciotto, convinto ormai di essere il principe di Sicilia, non sa che farsene di questo avviso: vuole rimanere prigioniero per sempre e non si cura di alcun esercito.</p> <p>Il principe/carceriere dice di nascosto al suo servo di andare a Gaeta per ingiungere alle armate siciliane di fermarsi.</p>	
<p>Il re espone il suo piano (maritare la figlia col principe), ma non ne è convinto a causa della stoltezza dimostrata in pubblico dal prigioniero.</p> <p>Inventa uno stratagemma: vuole vedere se davanti all'amore ricambiato della principessa lo zotico si dimostra degno di lei.</p> <p>La principessa esce in scena e accetta di incontrare il prigioniero: tutto rientra nei piani suoi e del principe/carceriere.</p>		

<sup>24</sup> III.[5], primo verso: SERAFINA «Remedia su dolor», REY «Hoy en mí lucha».

<sup>25</sup> III.[6], primo verso: CAPITÁN «Oye, señor, lo que pasa».

	<b>Atto V</b>	
	<b>Scena prima</b> [ <i>Castello di Isabelle.</i> ] FEDERIC, OCTAVE, poi ISABELLE, FLORE	
	Il servo del principe torna dai campi militari di Gaeta. L'esercito si è fermato e invierà un'ambasciata al castello capeggiata nientemeno che dal fratello del principe. Questi però non sa che suo fratello vive in libertà: il servo non glielo ha potuto dire a causa della presenza dei messi del re che lo accompagnavano.	
	La nobildonna e la sua serva sentono il discorso dei due e si avvicinano.	
	<b>Scena seconda</b> FEDERIC, OCTAVE, ISABELLE, FLORE	
	La nobildonna ha capito (erroneamente) che il carceriere è il secondogenito del re di Sicilia, ma è furibonda col sempliciotto (che lei crede essere il principe) per le ingiurie che le ha indirizzato nella scena III.3. Il principe/carceriere le chiede pietà per il prigioniero, e lei acconsente, ma solo per amor suo.	
	<b>Scena terza</b> RE, ISABELLE, FLORE, SANCHE, sèguito	
	La nobildonna parla col re. Questi vorrebbe farla sposare col principe prigioniero, ma lei si dice innamorata di suo fratello e gli comunica che appoggia l'unione della principessa e del prigioniero.	
	<b>Scena quarta</b> RE, ENRIQUE, SANCHE, sèguito	
	Il re si sfoga con l'ufficiale. I	



	suoi piani sono falliti e sembra che ormai nulla si possa fare per evitare il matrimonio tra sua figlia e il principe/zotico. Attendono l'arrivo dell'ambasciatore dell'esercito siciliano: in realtà si tratta del fratello del principe.	
<b>[Scena settima]<sup>26</sup></b>		
ROBERTO, BENITO, UN MUSICO e Musicisti in scena		
Scenetta comica sul risveglio del sempliciotto con i musicisti e l'assistenza del servo del principe.		
Lo zotico indugia a guardare fuori dalla finestra e pensa alla sua vita prima dell'inaspettata cattura, ma si riprende subito perché preferisce il suo stato attuale: «no me va muy mal con ser   fray Francisco de Sencilla» (nome nobiliare autoconferitosi).		
Si lamenta con il servo del principe per come lo tratta: davanti agli altri lo serve, ma quando sono soli lo sprezza e lo maltratta: pensa di vendicarsi dei soprusi. <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">L</span>		
<b>[Scena ottava]<sup>27</sup></b>		
FEDERICO, ROBERTO, BENITO, poi RE, MARGARITA, CAPITANO		
Il re, il carceriere e la principessa non credono ai propri occhi: il sempliciotto in un primo momento si comporta con dignità e eleganza, ma subito dopo si vendica dei maltrattamenti subiti dal servo e lo percuote, dopo aver risposto di non aver fratelli al re che gli voleva parlare dell'attacco imminente delle truppe siciliane, capeggiate dal fratello del principe.		
La principessa di Napoli finge di amarlo e di trovare in lui		

<sup>26</sup> III.[7], primo verso: ROBERTO «¿Cómo ha dormido tu Alteza?».

<sup>27</sup> III.[8], primo verso: FEDERICO «Muy bien puede, gran señor».

tutte le qualità che il padre non riconosce. Il re si oppone al matrimonio: la figlia non sposerà un uomo così «rústico».

Il capitano giunge ad annunciare l'ingresso dell'ambasciatore nella sala. Il principe e il suo servo temono che l'inganno sia condannato ad essere svelato, la principessa attende in ansia, il sempliciotto si allontana per mangiare qualcosa, il re va ad accogliere il legato. Tutti entrano.

#### [Scena nona]<sup>28</sup>

[*Esterno del castello.*]

RE, MARGARITA, ROBERTO, CAPITANO, EDUARDO, ANTONA, LABRADOR, poi SOLDATI

L'ambasciatore giunto al castello è il secondogenito del re di Sicilia in persona.

Questi chiede la liberazione del principe, e discute col re sul valore di suo fratello.

Il re, per assicurargli che il fratello è ancora vivo, comanda che si mostri assieme al carceriere sui merli della torre.

#### Scena quinta

RE, Enrique, Sanche, EDOUARD, JODELET, sèguito del re e d'Edouard

›

Il re vuole che i due fratelli si possano parlare in libertà e fa in modo che il nuovo arrivato rimanga solo con il prigioniero.

#### Scena sesta

EDOUARD, JODELET, sèguito

Incontro comico tra i due: lo zotico prigioniero è convinto di parlare a suo fratello.

#### [Scena decima]<sup>29</sup>

RE, MARGARITA, ROBERTO, CAPITANO, ELENA, EDUARDO, ANTONA, LABRADOR

La nobildonna si lamenta col re per la sua decisione di liberare il principe e darlo in sposo alla principessa invece di condannarlo a morte per aver

<sup>28</sup> III.[9], primo verso: ANTONA «¡Pardiez!, que habemos de ver».

<sup>29</sup> III.[10], primo verso: ELENA «Si lágrimas de mujer».

ucciso suo fratello. Inganna il re: gli dice di volere in sposo il «Duca di Mantova» che si trova nei paraggi e il re le promette che sarà suo entro sera.		
<b>[Scena undicesima]</b> <sup>30</sup>  RE, MARGARITA, ROBERTO, ELENA, EDUARDO, CAPITANO, LABRADOR, ANTONA, poi FEDERICO, BENITO <i>(dalla torre)</i>  Azimut dell'inganno: - dai piedi della torre il secondogenito di Sicilia parla con il carceriere suo fratello, ma tutti pensano che stia parlando con il prigioniero; - il carceriere risponde con parole «di doppio senso per tutti e due», così il re pensa che stia parlando al posto del prigioniero; - da lontano il sempliciotto e la sua compagna si riconoscono a vicenda; - il sempliciotto e il carceriere rientrano nella torre. Sotto richiesta del secondogenito del re di Sicilia il re ritratta la sua posizione e dà al prigioniero la <i>chance</i> di dimostrare di non essere stolto e poter sposare la principessa.		
		<b>Atto III</b>
		<b>Scena prima</b> <i>Campagna amena dintorno a Cuma.</i>  ODOARDO  Il secondogenito del re di Sicilia in un'aria invoca il dio d'amore per liberare il fratello dalle catene che lo legano.
		<b>Scena seconda</b>  OTTAVIO, ODOARDO  Egli è giunto solo al castello della nobildonna (non con

<sup>30</sup> III.[11], primo verso: INFANTE DE SICILIA [Eduardo] «¡Ay hermano de mi alma!».

		l'esercito come succede negli altri due drammi). Il servo del principe gli intima di fuggire: disperato com'è per la condanna a morte del suo padrone, teme che entrambi i principi di Sicilia muoiano. Il nuovo arrivato decide di non partire.
		<b>Scena terza</b> <i>Appartamento del Re.</i> RE
		Il re gode per aver scoperto che il carceriere era il vero principe. Pregusta la vendetta.
		<b>Scena quarta</b> RE, LAURA
		La principessa chiede la libertà per il principe: il re si fa convincere ma a patto che lei cessi d'amarlo. La lascia con questo dilemma.
		<b>Scena quinta</b> LAURA
		La principessa canta un'aria incentrata sulla speranza.
		<b>Scena sesta</b> ISABELLA, FLORA
		La nobildonna è triste per il fatto che il suo amato, riconosciuto come principe di Sicilia, è in pericolo di vita. La serva le suggerisce di liberarlo attraverso un passaggio segreto.
		<b>Scena settima</b> FLORA
		La serva canta l'aria: «Non presumo aver vittoria   chi s'opponne al dio d'Amor».
		<b>Scena ottava</b> <i>Prigione.</i> ROBERTO
		Il principe canta la gioia di essere finito in prigione per amore.

		<b>Scena nona</b> ROBERTO, LAURA
		Incontro tra i due amanti: il principe pare quasi felice di morire per il suo amore.
		<b>Scena decima</b> ROBERTO, LAURA, RE
		Ai ricatti del padre la principessa non cede e il principe si dimostra innamoratissimo. Il re non è più convinto della sua decisione e canta un'aria di dubbio.
		<b>Scena undicesima</b> ISABELLA
		La nobildonna si reca nella prigione del principe per liberarlo.
		<b>Scena dodicesima</b> ISABELLA, ROBERTO
		Gli promette di liberarlo in cambio del suo amore. Lui acconsente e le promette anche il regno (!).
		<b>Scena tredicesima</b> ROBERTO
		Il principe canta un'aria sull'irremovibilità del proprio cuore (!).
		<b>Scena quattordicesima</b> LESBINO, DON GIRONE
		Il servo della principessa dice al sempliciotto che il principe sarà giustiziato all'alba. Questi si mostra impaurito e il servo lo tranquillizza: non sarà lui la vittima, ma il vero principe che era il suo carceriere.
		<b>Scena quindicesima</b> DON GIRONE, ENRICO
		Scena comica tra il cavaliere e lo stolto: questi lo vuole liberare ma l'altro si rifiuta perché in prigione sta bene.

		<p><b>Scena sedicesima</b></p> <p><i>Giardino delizioso.</i></p> <p>ISABELLA, ROBERTO</p>
		<p>La nobildonna libera il principe e gli indica un'imbarcazione con cui salpare per la Sicilia; egli le conferma la propria devozione e le promette il proprio regno.</p>
		<p><b>Scena diciassettesima</b></p> <p>ROBERTO</p>
		<p>Il principe chiede ad Amore di stringergli «intorno al piè nuova catena»: deve innamorarsi di un'altra donna, ma in fondo soffre per l'abbandono dell'altra.</p>
		<p><b>Scena diciottesima</b></p> <p>OTTAVIO, ODOARDO</p>
		<p>Il secondogenito del re di Sicilia penetra con il servo del principe nel giardino del castello della nobildonna: vuole uccidere il re.</p>
		<p><b>Scena diciannovesima</b></p> <p>ODOARDO, RE, ROBERTO in disparte</p>
		<p>Il fratello del principe, incontrato il re, lo assale con una spada, ma il principe, lì di passaggio, blocca l'aggressore salvando la vita al sovrano.</p>
		<p><b>Scena ventesima</b></p> <p>ODOARDO, RE, ROBERTO, ENRICO, Soldati</p>
		<p>Il fratello del principe è legato dai soldati; si presenta come secondogenito del re di Sicilia, ma il valoroso gesto di Roberto induce il re a restituirgli la libertà.</p>

<p><b>[Scena dodicesima]</b><sup>31</sup></p> <p>RE, FEDERICO, MARGARITA, ROBERTO, EDUARDO, ELE- NA, CAPITANO, BENITO, ANTONA</p> <p>Lo stolto è accompagnato fuori dal castello.</p> <p>Il fratello del principe lo mi- sconosce come suo fratello.</p> <p>Il re fa chiamare il carceriere. La nobildonna dice che si trat- ta del «Duca di Mantova» e il re capisce che c'è sotto un in- ganno.</p>	<p><b>Scena settima</b></p> <p>RE, LAURE, EDOUARD, JO- LET, sèguito, GUARDIE [I]</p> <p>› Il re capisce che c'è sotto un inganno.</p>	
	<p><b>Scena ottava</b></p> <p>RE, FEDERIC, LAURE, EDOUARD, ENRIQUE, SAN- CHE, OCTAVE, JODELET, sèguito</p> <p>›</p> <p>›</p>	<p><b>Scena ventunesima</b></p> <p>RE, ROBERTO, LAURA, ODOARDO, ENRICO, Soldati</p> <p>›</p>
<p>Il principe si rivela in quanto tale e si scioglie l'equivoco: il sempliciotto era una copertura dettata dallo scambio di per- sona.</p> <p>I due principi possono sposar- si.</p>		
		<p><b>Scena ventiduesima</b></p> <p>RE, ROBERTO, LAURA, ODOARDO, ISABELLA, ENRICO, Soldati</p> <p>La nobildonna reclama le pro- messe del principe. Questi allora cede il trono al fratello e gliela dà in sposa.</p>
<p>La nobildonna rimane a bocca asciutta.</p> <p>La coppia di sempliciotti rice- ve in promessa 2000 scudi dal principe.</p>	<p>Il re e propone che la nobil- donna si sposi con il fratello del principe.</p>	

<sup>31</sup> III.[12], primo verso: BENITO «Parezco cabalgadura».





Le strutture drammatiche dei tre drammi a confronto: *El guardarse a sí mismo*, *Le geôlier de soi-mesme* e *Il carceriere di sé medesimo*

cornice a doppio filetto (3 *jornadas*, 5 *actes*, 3 atti)

## Nodi drammaturgici

- |                |       |             |
|----------------|-------|-------------|
| fondo grigio   |       | lineare     |
| freccia nera   | ---   | non lineare |
| freccia grigia | - - - | misto       |

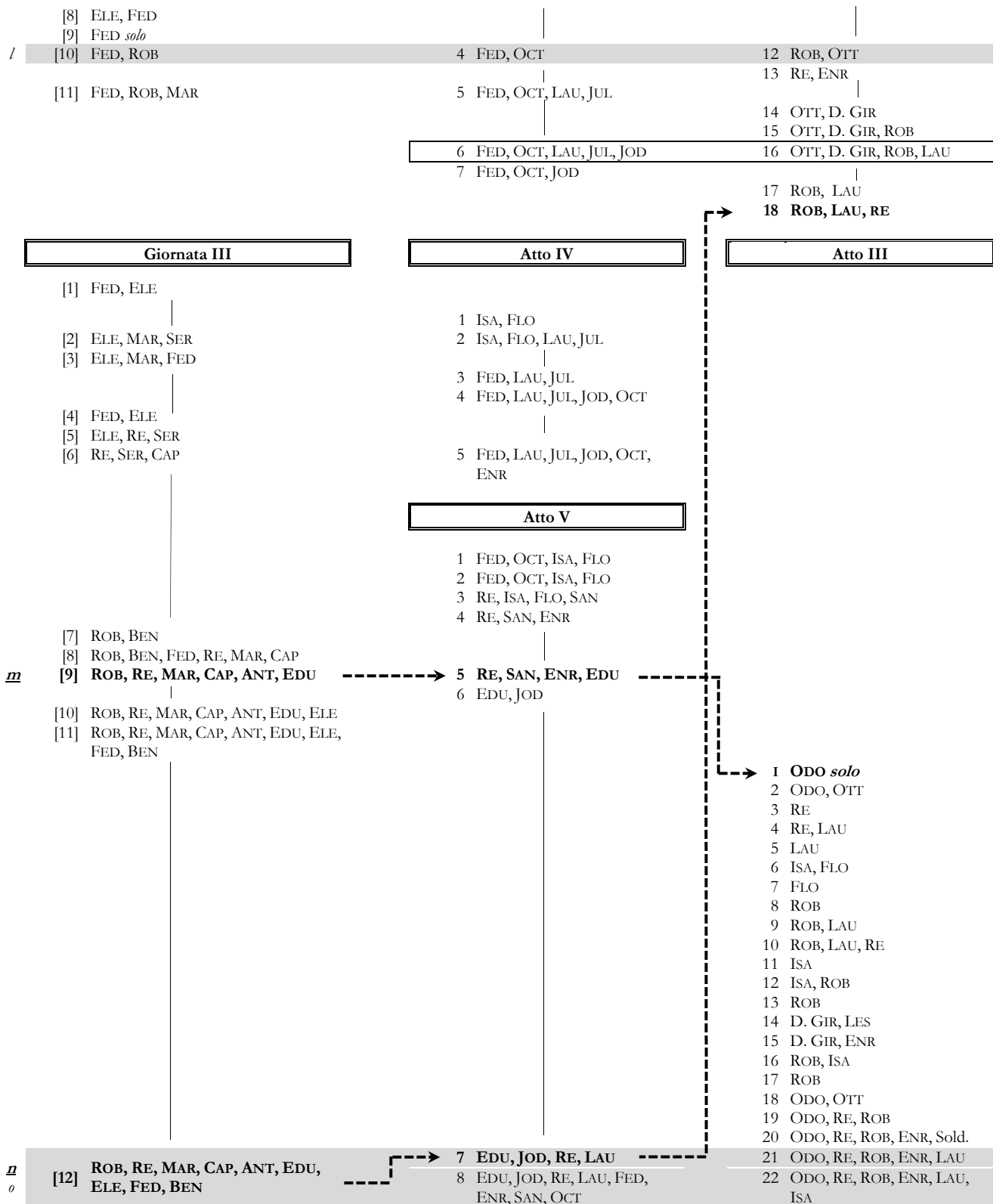
- |                         |         |
|-------------------------|---------|
| cornice a filetto unico | lineare |
|-------------------------|---------|

*Il carceriere di sé medesimo*

Lodovico Adimari (1681)

## Atto I

487



#### Nodi drammaturgici

Seguendo le corrispondenze tra i nodi drammaturgici si può riconoscere quanto di Calderón de la Barca sopravvive in Adimari.

- a)* Si nasconde col servo in un bosco. Qui abbandona l'armatura per evitare di essere riconosciuto. Congeda il servo e decide di recarsi al vicino villaggio in cerca d'aiuto.
- b)* Fingendosi vittima di un attacco dei predoni, chiede aiuto a una nobildonna. Scopre che si tratta nientemeno che della sorella della vittima.
- c)* Decide di accettare comunque l'aiuto della donna.
- d)* Il servo del principe è catturato e portato al cospetto del re. Una lettera che porta con sé informa tutti sull'identità dell'omicida del torneo. Il principe di Sicilia ora è ricercato.
- e)* Un sempliciotto che si trova a passare per il bosco indossa l'armatura abbandonata.
- f)* Alcuni soldati trovano un uomo che indossa l'armatura dell'assassino e, credendolo tale, lo catturano.
- g)* La principessa di Napoli racconta a un confidente che ama riamata il principe di Sicilia; sa che è lui l'ignoto omicida del torneo di Napoli.
- h)* Alla corte di Napoli si annuncia la cattura del principe. Esce in scena il malcapitato prigioniero ignaro di tutto. Tutti pensano sia il vero principe e lo biasimano per il suo atteggiamento: pare voglia dissimulare la propria identità agendo da zotico. Il servo del principe, catturato poco prima, finge che il prigioniero sia il suo padrone per distogliere l'attenzione di tutti da quello vero, e il re di Napoli decide che entrambi siano condotti al castello della nobildonna (sorella della vittima) per essere imprigionati. Dopo varie insistenze del servo astuto lo zotico si convince di essere il principe di Sicilia!
- i)* La nobildonna si mostra innamorata del vero principe (senza conoscerne la reale identità).
- j)* La nobildonna scopre di esser stata incaricata di custodire nel proprio castello l'omicida (si tratta in realtà del villano catturato per errore).
- k)* Il vero principe è incaricato di fare da custode a quello finto = carceriere di sé medesimo.
- l)* Il principe incontra nel castello il suo servo, giunto assieme al prigioniero. Si aggiornano sugli accadimenti.
- m)* Il fratello del principe giunge al castello della nobildonna per liberarlo.
- n)* L'identità è svelata: il prigioniero è riconosciuto come zotico, il carceriere come principe.
- o)* Il principe di Sicilia può sposare la principessa di Napoli.



## APPENDICE 12

### Analisi delle arie del *Carceriere di sé medesimo*

---

#### Legenda:

- lettere minuscole = dal bisillabo al novenario (senza pedice = settenario)
- lettere maiuscole = dal decasillabo in poi (senza pedice = endecasillabo)
- prime lettere dell'alfabeto = versi piani
- ultime lettere dell'alfabeto = versi tronchi
- pedici = lunghezza del verso (+ s = verso sdrucchiolo)
- il **grassetto** indica la ripetizione dei primi versi a fine strofa

#### Nel corpo del testo

- il sottolineato indica lo sbilanciamento metrico rimato
- il *corsivo* indica le rime al mezzo esposte dallo spezzamento del verso
- il segno ^ indica le rime al mezzo nello stesso verso
- il ***corsivo grassetto*** indica le rime al mezzo in versi differenti

### ATTO PRIMO

#### ***SCENA SECONDA***

OTTAVIO, ROBERTO

Monostrofica

13 vv. = 10 vv. + 3 ripetuti  
(base senario + ternari)

1. aria	ROB.	<i>Fuggire,</i>	<b>a<sub>3</sub></b>
		<i>partire,</i>	<b>a<sub>3</sub></b>
		non voglio, non so:	<b>x<sub>6</sub></b>
		quel vago semblante,	b <sub>6</sub>
		quel crine ondeggiante	b <sub>6</sub>
		che pria mi legò,	x <sub>6</sub>
		tra dolci catene	c <sub>6</sub>
		ristretto mi tiene,	c <sub>6</sub>
		né sciorle potrò,	x <sub>6</sub>
		mio fido no, no.	x <sub>6</sub>
		<i>Fuggire,</i>	<b>a<sub>3</sub></b>
		<i>partire,</i>	<b>a<sub>3</sub></b>
		non voglio, non so.	<b>x<sub>6</sub></b>

### **SCENA TERZA**

OTTAVIO solo

Bistrofica

7 vv. = 5 + 2 ripetuti

(base ottonario – sdruccioli, rima al mezzo ^)

2. aria

OTT.

Le sue luci avvezzi a piangere  
chi d'Amor prigion si fa,  
né col vanto ^ d'un sol pianto  
speri mai di poter frangere  
di quel dio la crudeltà.

a<sub>8s</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8s</sub>

x<sub>8</sub>

Le sue luci avvezzi a piangere  
chi d'Amor prigion si fa.

a<sub>8s</sub>

x<sub>8</sub>

Non pretenda, no, di ridere  
chi d'Amor ferito ha il sen,  
che l'infido ^ dio di Gnido  
vuol piagando ogn'alma uccidere  
con l'ardor del suo velen.

Non pretenda, no, di ridere  
chi d'Amor ferito ha il sen.

### **SCENA QUARTA**

DON GIRONO solo

Bistrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

3. aria

D. GIR.

Dal fornello di Vulcano  
non so dir se mai fu preso  
petto a botta così strano,  
tanto forte e di tal peso.

a<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

A portar per piano e monte  
quest'usbergo adamantino,  
più che cuor da Rodomonte,  
ci vuol spalle da facchino.

### **SCENA QUINTA**

ISABELLA sola

Bistrofica

9 vv.

(base senario + endecasillabi)

4. aria

ISA.

Da frodi amorose  
tra piagge vezzose  
sicura mi sto;  
qui gode il mio seno  
di pace il sereno,  
né duol di ferite  
giammai paventò.  
O piagge gradite,  
chi non vive con voi gioir non può.

a<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

c<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

c<sub>6</sub>

X

Tra selve innocenti  
 non sia ch'io paventi  
 di mia libertà;  
 con l'arco sì lunge  
 Cupido non giunge,  
 né fiamme gelate  
 qui mai vibrerà.  
 O selve beate,  
 chi si parte da voi goder non sa.

### **SCENA SESTA**

FLORA, ISABELLA

Monostrofica

7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto

(base ottonario – sdrucchioli)

#### **5. aria**

FLO.

Con ragion m'è forza striderel!  
 Star lontan da chi s'adora,  
 sospirar penando ognora,  
 calde fiamme aver nel petto,  
 né mirar l'amato oggetto,  
 è un sentirsi il cuor dividere.  
 Con ragion m'è forza striderel!

**a8s**

b<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

c<sub>8</sub>

c<sub>8</sub>

a8s

**a8s**

Monostrofica

6 vv.

(base senario)

#### **6. aria**

ISA.

Ma, giunta al riposo  
 d'un placido orror,  
 ben tosto vid'io  
 spuntar più festoso  
 dal pianto d'un rio  
 il riso del cor.

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

Monostrofica

4 vv. in rima incrociata

(base ottonario + quaternari)

#### **7. aria**

FLO.

Benché pensi notte e dì,  
*non intendo,*  
*non comprendo*  
 qual follia ci tien così.

x<sub>8</sub>

a<sub>4</sub>

a<sub>4</sub>

x<sub>8</sub>

**SCENA SETTIMA**

ROBERTO, FLORA, ISABELLA

Monostrofica  
4 vv. in rima incrociata  
(base ottonario)

8. aria	ROB.	Occhi, <b>voi</b> , che troppo alteri il color dal ciel prendete, gli astri <b>suoi</b> per me rendete più benigni o men severi.	a <sub>4</sub> b <sub>8</sub> c <sub>8</sub> a <sub>4</sub> c <sub>8</sub> b <sub>8</sub>
---------	------	---	--

**SCENA NONA**

ISABELLA, FLORA, ROBERTO

Monostrofica  
6 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 2 ripetuti invertiti  
(base ottonario)

9. aria	ISA.	Qual speranza hai tu, mio core, di goder più lieta sorte, se, negandomi la morte, mi tradisce il mio dolore? Di goder più lieta sorte qual speranza hai tu, mio core?	a <sub>8</sub> b <sub>8</sub> b <sub>8</sub> a <sub>8</sub> b <sub>8</sub> a <sub>8</sub>
---------	------	--	--

Bistrofica  
6 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 2 ripetuti invertiti  
(base settenario + endecasillabo)

10. aria	FLO.	Non ti doler, no, no, bella, non pianger più: troppo crudel ti fu quell'ingrato, quel rio che già spirò. Bella, non pianger più, non ti doler, no, no.	x y y X y x
----------	------	---	----------------------------

rec. (2 vv.)

FLO.	Cara, non far così, non perder tua beltà: l'estinto non vivrà per due lustri di pianto un solo dì. Non perder tua beltà, cara, non far così.
------	---



### ***SCENA DECIMA***

ROBERTO solo

Bistrofica

6 vv.

(base senario + endecasillabi)

11. aria

ROB.

O nume d'Amore,  
mia scorta, mio duce,  
tra i nembì e l'orrore  
mi guidi tua luce.  
Salvarmi diffido:  
son dall'onde abbattuto e lungi è il lido.

a<sub>6</sub>  
b<sub>6</sub>  
a<sub>6</sub>  
b<sub>6</sub>  
c<sub>6</sub>  
C

Fanciullo possente,  
grand'alma del cielo,  
dall'onda fremente  
mi salvi il tuo zelo.  
La tema mi punge:  
son vicino al naufragio e il porto è lunge.

### ***SCENA UNDICESIMA***

DON GIRONE solo

Monostrofica

5 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 1 ripetuto

(base ottonario + endecasillabo – sdruccioli)

12. aria

D. GIR.

Sù, pensier, tutti a capitolo:  
la matassa è scompigliata,  
che la sorte sfaccendata  
vuol d'ogni cosa alfin fare un gomito.  
Sù pensier, tutti a capitolo.

a<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>  
A<sub>5</sub>  
a<sub>8</sub>

### ***SCENA DODICESIMA***

ENRICO, Soldati, DON GIRONE nascosto

Monostrofica

7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto

(base ottonario + quaternario)

13. aria

D. GIR.

Voi siete matti a fè!  
Siete matti da legare!  
Chi v'insegna domandare  
“chi va là?”  
ad un uomo che si sta,  
e non muove punto il piè?  
Voi siete matti a fè!

x<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>  
y<sub>4</sub>  
y<sub>8</sub>  
x<sub>8</sub>  
x<sub>8</sub>

Monostrofica  
 7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto  
 (base ottonario + endecasillabo e quaternario)

14. aria	ENR.	Ferma il giro per me, cara fortuna.	<b>A</b>
		<u>La volubile tua ruota,</u>	b <sub>8</sub>
		<u>fatta immota,</u>	b <sub>4</sub>
		dia riposo al tuo rigore,	c <sub>8</sub>
		né la pace del mio core	c <sub>8</sub>
		turbi mai vicenda alcuna.	a <sub>8</sub>
		Ferma il giro per me, cara fortuna.	<b>A</b>

### ***SCENA TREDICESIMA***

LAURA, LESBINO

Monostrofica  
 4 vv. in rima alternata  
 (base decasillabo)

15. aria	LAU.	Vaghe luci del sole adorato,	A <sub>10</sub>
		s'io vi miro languisce il mio cuor;	X <sub>10</sub>
		caro volto da me sospirato,	A <sub>10</sub>
		s'io ti perdo m'uccide il dolor.	X <sub>10</sub>

Monostrofica  
 7 vv.  
 (base senario + endecasillabo)

16. aria	LAU.	S'ei resta lo miro	a <sub>6</sub>
		tra i ceppi col piè,	x <sub>6</sub>
		se parte il sospiro	a <sub>6</sub>
		lontano da me.	x <sub>6</sub>
		O sorte, e perché	x <sub>6</sub>
		gli affetti dividi,	b <sub>6</sub>
		or consenti ch'io viva, ed or m'uccidi?	<b>B</b>

Monostrofica  
 8 vv. = 6 vv. in rima invertita + 2 vv. ripetuti  
 invertiti  
 (base ottonario + quaternario)

17. aria	LES.	A Cupido, ch'è fanciullo,	<b>a<sub>8</sub></b>
		sempre piacque di scherzare;	<b>b<sub>8</sub></b>
		quando piangono gli amanti	c <sub>8</sub>
		s'addormenta al suon de' pianti.	c <sub>8</sub>
		L'altrui pene gli son care	b <sub>8</sub>
		e del mal prende trastullo.	a <sub>8</sub>
		Sempre piacque di scherzare	<b>b<sub>8</sub></b>
		a Cupido ch'è fanciullo.	<b>a<sub>8</sub></b>

**SCENA QUATTORDICESIMA**

RE, LAURA, LESBINO

Monostrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

18. aria

RE

Scrivo in marmo un regio petto,  
s'altri a sdegno il provocò:  
“vendicarsi è gran diletto  
ad un re che far lo può”.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

**SCENA SEDICESIMA**

ENRICO, DON GIRONE, OTTAVIO,

RE, LAURA, LESBINO

Monostrofica

6 vv.

(base quaternario + ottonari – sdrucchioli)

19. aria

D. GIR.

Più non posso  
sopra il dosso  
questo peso sostenere:  
o spogliatemi,  
o portatemi  
presto, presto da sedere.

a<sub>4</sub>

a<sub>4</sub>

b<sub>8</sub>

c<sub>4</sub>s

c<sub>4</sub>s

b<sub>8</sub>

**SCENA DICIASSETTESIMA**

DON GIRONE, OTTAVIO, ENRICO

Monostrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti

(base senario)

20. aria

OTT.

Respira, mio seno,  
da' bando al timor:  
l'orror già vien meno,  
già torna il sereno  
nel cielo d'Amor.  
Respira, mio seno,  
da' bando al timor.

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

## ATTO SECONDO

### **SCENA PRIMA**

ROBERTO solo

Bistrofica

6 vv. in rima replicata

(base ottonario)

21. aria

ROB.	O d'april pompe ingemmate,	a <sub>8</sub>
	a ragion sì vergognose,	b <sub>8</sub>
	di rossor coprite il sen,	x <sub>8</sub>
	che più vaghe e più pregiate	a <sub>8</sub>
	son le porpore e le rose	b <sub>8</sub>
	su le labbra del mio ben.	x <sub>8</sub>
	 Rubi al sol Narciso i rai,	
	e dall'alba rugiadosa	
	prenda il giglio il suo candor,	
	che del par più bianca assai,	
	più vermiglia e più vezzosa	
	ha la guancia il mio tesor.	

### **SCENA SECONDA**

ROBERTO, ISABELLA

Monostrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

22. aria

ISA.	Stiasi pur tra l'ombre avvolto	a <sub>8</sub>
	lo splendor di tua fortuna,	b <sub>8</sub>
	non per questo il sol del volto	a <sub>8</sub>
	perderà scintilla alcuna.	b <sub>8</sub>

### **SCENA TERZA**

ROBERTO solo

Bistrofica

9 vv. = 6 vv. + 3 ripetuti

(base senario)

23. aria

ROB.	D'un crin lusinghiero	a <sub>6</sub>
	già sei prigioniero:	a <sub>6</sub>
	sta' saldo, oh mio cor.	x <sub>6</sub>
	Gradita alterezza,	b <sub>6</sub>
	che dolce accarezza,	b <sub>6</sub>
	ti prese in amor.	x <sub>6</sub>
	D'un crin lusinghiero	a <sub>6</sub>
	già sei prigioniero:	a <sub>6</sub>
	sta' saldo, oh mio cor.	x <sub>6</sub>

Spezzar le catene  
del primo mio bene  
difficil sarà:  
a un laccio dorato  
mi tiene legato  
celeste beltà.

Spezzar le catene  
del primo mio bene  
difficil sarà.

### **SCENA QUINTA**

FLORA, ISABELLA, LAURA

Monostrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

24. aria

FLO.	L'omicida dispietato	a <sub>8</sub>
	finalmente si trovò;	x <sub>8</sub>
	già rimane incatenato	a <sub>8</sub>
	chi di vita lo privò.	x <sub>8</sub>

### **SCENA SESTA**

ISABELLA sola

Bistrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario)

25. aria

ISA.	Cara sorte, alfin tua sfera	a <sub>8</sub>
	men severa a me girò,	x <sub>8</sub>
	se con vittima di sangue	b <sub>8</sub>
	il furor del sen che langue	b <sub>8</sub>
	vendicata io placherò.	x <sub>8</sub>
	Cara sorte, alfin tua sfera	a <sub>8</sub>
	men severa a me girò.	x <sub>8</sub>

Già per te, mio cuor dolente,  
più ridente il ciel si fa,  
se lo sdegno che m'infetta  
col piacer della vendetta  
questo sen raddolcirà.

Già per te, mio cuor dolente,  
più ridente il ciel si fa.

**SCENA SETTIMA**

LESBINO solo

Bistrofica

7 vv. = 6 vv. + 1 ripetuto

(base senario + endecasillabo)

26. aria

LES.	Non siegua il cieco dio chi vuol contenti:	<b>A</b>
	nel regno incostante	<b>b<sub>6</sub></b>
	d'un nume volante	<b>b<sub>6</sub></b>
	son gioie gradite	<b>c<sub>6</sub></b>
	legami e ferite,	<b>c<sub>6</sub></b>
	sospiri e tormenti.	<b>a<sub>6</sub></b>
	Non siegua il cieco dio chi vuol contenti.	<b>A</b>

Non sperì di goder chi segue Amore:  
ministro d'affanno  
Cupido tiranno  
con dolce saetta  
corrompe ed infetta  
la pace d'un cuore.

Non sperì di goder chi segue Amore.

**SCENA OTTAVA**

ROBERTO, LESBINO

Monostrofica

8 vv. = 6 vv. + 2 ripetuti

(base senario)

27. aria

ROB.	Oh quanto è soave	<b>a<sub>6</sub></b>
	morir per chi s'ama:	<b>b<sub>6</sub></b>
	l'amante ^ costante	<b>c<sub>6</sub></b>
	che i lacci ha nel cuore,	<b>d<sub>6</sub></b>
	in prova d'amore	<b>d<sub>6</sub></b>
	la morte sol brama.	<b>b<sub>6</sub></b>
	Oh quanto è soave	<b>a<sub>6</sub></b>
	morir per chi s'ama.	<b>b<sub>6</sub></b>

### **SCENA NONA**

ISABELLA, ROBERTO

Duetto polistrofico

6 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 2 ripetuti invertiti

/ 7 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 1 + 2 ripetuti

(con inversione tra gli ingressi)

(base senario)

#### **28. duetto**

ISA.	Parlate, -	
ROB.	Tacete, -	<b>a<sub>6</sub></b>
<i>a due</i>	- pensieri amorosi,	<b>b<sub>6</sub></b>
	se i vostri riposi	b <sub>6</sub>
	tradir non volete.	a <sub>6</sub>
	Pensieri amorosi, -	<b>b<sub>6</sub></b>
ISA.	- parlate.	
RO.	- tacete.	<b>a<sub>6</sub></b>
ISA.	Scoprite il martire -	d <sub>6</sub>
ROB.	Celate l'ardore -	e <sub>6</sub>
<i>a due</i>	- che il nume d'amore	e <sub>6</sub>
	vi sforza a soffrire	d <sub>6</sub>
	fra lacci penosi.	b <sub>6</sub>
ROB.	Tacete, -	
ISA.	Parlate, -	<b>a<sub>6</sub></b>
<i>a due</i>	- pensieri amorosi.	<b>b<sub>6</sub></b>

### **SCENA DECIMA**

OTTAVIO, ROBERTO, ENRICO,

DON GIRONE, ISABELLA

Monostrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

#### **29. aria**

D. GIR.	Occhi belli, se bramate	a <sub>8</sub>
	por quest'alma in servitù,	x <sub>8</sub>
	basta sol che zimbellate	a <sub>8</sub>
	due momenti e poi non più.	x <sub>8</sub>

### **SCENA UNDICESIMA**

DON GIRONE, ROBERTO,

OTTAVIO, «Guardie»

Monostrofica

6 vv.

(base senario )

#### **30. aria**

D. GIR.	O piume beate,	a <sub>6</sub>
	l'intere giornate	a <sub>6</sub>
	con voi passerò;	x <sub>6</sub>
	se il sonno m'inganna,	b <sub>6</sub>
	la ninna, la nanna	b <sub>6</sub>
	dormendo farò.	x <sub>6</sub>

## ROBERTO, OTTAVIO

(base ottonario)

Fra la tema e la speranza  
si confonde il mio pensiero,  
né può dir se *vincerà*  
*l'empietà* del Ciel severo,  
o il valor di sua costanza.

Si confonde il mio pensiero  
fra la tema e la speranza.

**a<sub>8</sub>**  
**b<sub>8</sub>**  
x<sub>8</sub>  
x<sub>4</sub> b<sub>8</sub>  
a<sub>8</sub>  
**b<sub>8</sub>**  
**a<sub>8</sub>**

(base senario + endecasillabo)

A un lampo splendente  
del sol rilucente  
non mai crederò:  
già il polo mostrò  
turbato il suo velo,  
né basta un raggio a far sereno il cielo.

$$\begin{array}{c} \mathbf{a}_6 \\ \mathbf{a}_6 \\ \mathbf{x}_6 \\ \mathbf{x}_6 \\ \mathbf{b}_6 \\ \mathbf{B} \end{array}$$

Il riso d'un fiore  
promette al mio cuore  
che april spunterà,  
ma il verno dirà  
con lingua di fuoco  
ch'a portar primavera un fiore è poco.

## RE, ENRICO

(base ottonario)

Pur son fatto a Giove uguale,  
bench'io sembri un re terreno:  
per volarne agli astri in seno  
la fortuna a me diè l'ale.

Bench'io sembri un re terreno,  
pur son fatto a Giove uguale.

$$\begin{array}{c} \mathbf{a}_8 \\ \mathbf{b}_8 \\ b_8 \\ a_8 \\ \mathbf{b}_8 \\ \mathbf{a}_8 \end{array}$$



Monostrofica

8 vv. = 6 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario – sdrucchioli)

34. aria

RE

Il saper talvolta fingere  
tra i mortali è gran virtù:  
è valor di nobil petto  
ricoprir l'interno affetto,  
e per vero altrui dipingere  
quel che ver giammai non fu.  
Il saper talvolta fingere  
tra i mortali è gran virtù.

a<sub>8S</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8S</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8S</sub>

x<sub>8</sub>

**SCENA QUATTORDICESIMA**

OTTAVIO, DON GIRONE per di dentro

Bistrofica

8 vv. = 6 vv. + 2 ripetuti

Verso senza rima (v. 1160)

(base senario)

35. aria

OTT.

Dall'arco d'Amore  
si guardi chi può:  
quel cuor che per poco  
scherzò col suo foco,  
ben tosto brugiando,  
penando spirò.  
Dall'arco d'Amore  
si guardi chi può.

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

c<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

Lo stral di Cupido  
quai piaghe non fa!  
Chi teme l'impero  
del barbaro arciero  
non miri un bel volto,  
ché sciolto vivrà.

Lo stral di Cupido  
quai piaghe non fa!

**SCENA QUINDICESIMA**

DON GIRONE, OTTAVIO,  
ROBERTO

Monostrofica

5 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 1 ripetuto

(base ottonario)

36. aria

D. GIR.

Che rispondi? A che si pensa?  
Non la vo' più comportare:  
quando chieggo da magnare  
sempre chiusa è la dispensa.  
Che rispondi? A che si pensa?

a<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

**SCENA DICIASSETTESIMA**

LAURA, ROBERTO poi

Bistrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

37. aria

LAU.	Ravvivatevi, oh speranze,	a <sub>8</sub>
	prendi lena, afflitto core,	b <sub>8</sub>
	che sì fatte stravaganze	a <sub>8</sub>
	son miracoli d'Amore.	b <sub>8</sub>

Se il rigor delle mie stelle  
naufragante in mar mi guida,  
forse un dì tra le procelle  
troverò calma più fida.

Monostrofica

6 vv.

(base ottonario + quaternario)

38. aria

ROB.	Tu vedrai su l'alta mole	a <sub>8</sub>
	fiammeggiar notturno il sole	a <sub>8</sub>
	tutto luce di beltà,	x <sub>8</sub>
	<i>ma l'ardore</i>	b <sub>4</sub>
	<i>del mio core</i>	b <sub>4</sub>
	che s'ammorzi è vanità.	x <sub>8</sub>

**SCENA DICIOTTESIMA**

LAURA, ROBERTO,

RE in disparte

Bistrofica

6 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 2 ripetuti invertiti

(base ottonario)

39. aria

LAU.	Non morir, mio cuore, ancor,	x <sub>8</sub>
	se di forte aspiri al vanto,	a <sub>8</sub>
	e quest'occhi aperti al pianto	a <sub>8</sub>
	siano fonti del dolor.	x <sub>8</sub>
	Se di forte aspiri al vanto,	a <sub>8</sub>
	non morir, mio cuore, ancor.	x <sub>8</sub>

## ATTO TERZO

### SCENA PRIMA

ODOARDO solo

Bistrofica

6 vv. in rima replicata

(base ottonario + quaternario),

40. aria

ODO.

Se l'ardir d'amante cuore

tra l'insidie e tra le frodi

per tua colpa, Amor, cadè,

dolce Amore,

stringi tu dell'alma i nodi,

ma rallenta i lacci al piè.

a<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>4</sub>

b<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

Se il valor d'un fido amante

prigionier tra mille pene,

cieco dio, per te si sta,

dio volante,

rompi tu le sue catene

perché torni in libertà.

### SCENA SECONDA

OTTAVIO, ODOARDO

Monostrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario – sdruciolì)

41. aria

ODO.

No, mio cuor, che non dovrai

sempremai penar così:

cangia tempre il cielo instabile,

ed in grembo al verno labile

spunta i' maggio che partì.

No, mio cuor, che non dovrai

sempremai penar così.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8s</sub>

b<sub>8s</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

### SCENA TERZA

RE solo

Bistrofica

6 vv. = 4 in rima incrociata + 2 in rima baciata

(base senario + endecasillabo)

42. aria

RE

La gioia del petto

parlando mi dice

ch'io sono felice.

M'abbonda il diletto,

lo provo, lo sento:

il poter vendicarsi è un gran contento.

a<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

c<sub>6</sub>

C

In placida calma  
tra dolce sereno  
festeggia il mio seno,  
e il riso dell'alma  
m'invita a godere:  
render pago il suo sdegno è un gran piacere.

### **SCENA QUINTA**

LAURA sola

Bistrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario)

43. aria

LAU.

Di goder luce amorosa,  
alma mia, spera sì, sì,  
che il bel sol della costanza,  
or che l'ombra più s'avanza,  
porterà sereno il dì.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

Di goder luce amorosa,  
alma mia, spera sì, sì.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

Spunterà l'alba del riso  
forse un giorno, oh cuor, per te.  
Che l'orror di pene tante  
fia che sgombri in breve istante  
lo splendor della mia fé.

Spunterà l'alba del riso  
forse un giorno, oh cuor, per te.

### **SCENA SESTA**

ISABELLA, FLORA

Monostrofica

6 vv. in rima replicata

(base senario)

44. aria

ISA.

Armato di scudo  
lo sdegno guerriero  
a me si mostrò,  
ma, placido e nudo,  
Amor lusinghiero  
di lui trionfò.

a<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

### **SCENA SETTIMA**

FLORA sola

Bistrofica

9 vv. = 7 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario – sdrucchioli)

45. aria

FLO.

Non presuma aver vittoria  
chi s'opponne al dio d'amor.  
Due begli occhi che risplendono  
son due soli che pretendono  
saettar lampi d'ardor:  
ogni sguardo alfin si gloria  
di voler ferito un cor.

Non presuma aver vittoria  
chi s'opponne al dio d'amor.

**a<sub>8</sub>**

**x<sub>8</sub>**

b<sub>8S</sub>

b<sub>8S</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

**a<sub>8</sub>**

**x<sub>8</sub>**

Tema pur le sue perfidie  
chi nemico Amore avrà.  
Chiome d'or che al ciel s'aggirano  
son catene che sospirano  
di legar chi sciolto va:  
mille nodi e mille insidie  
tesse all'alme la beltà.

Tema pur le sue perfidie  
chi nemico Amore avrà.

### **SCENA OTTAVA**

ROBERTO solo

Bistrofica

5 vv. = 4 vv. in rima incrociata + 1 ripetuto

(base ottonario + quaternario)

46. aria

ROB.

Quanto dolci ancor che gravi  
mi sembrate,  
duri ceppi, che formate  
al mio piè nodi soavi.

Quanto dolci ancor che gravi.

**a<sub>8</sub>**

b<sub>4</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

**a<sub>8</sub>**

Quanto cari e quanto grati  
voi mi siete,  
duri lacci, che strignete  
al mio piè nodi beati.

Quanto cari e quanto grati.

**SCENA DECIMA**

RE, ROBERTO, LAURA

Bistrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti invertiti

(base senario)

47. aria

RE

Fan guerra al mio seno  
clemenza e rigor,  
né so chi la palma  
riporti dell'alma  
«se l'ira o l'amor.»<sup>1</sup>  
Fan guerra al mio seno  
clemenza e rigor.

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

Voi, ditemi, oh stelle:  
di me che sarà?  
Con l'ira, ch'è armata,  
combatte ostinata  
l'ignuda pietà.  
Voi ditemi, oh stelle:  
di me che sarà?

**SCENA UNDICESIMA**

ISABELLA sola per una porta segreta

Bistrofica

6 vv.

(base senario)

48. aria

ISA.

Nel dolce martire  
del caldo desire  
che porto nel sen,  
più stabil si rende,  
più vago risplende  
di fede il seren.

a<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

Nel foco penoso  
che un guardo amoroso  
m'accese nel cuor,  
qual oro in fucina,  
più splende e s'affina  
d'amore il tesor.

<sup>1</sup> Verso mancante in Fi81a-b e Re84, recuperato in BO, MO, Wi02: *se l'ira o l'amor* ] PA: *lo sdegno o l'amor*.  
L'identità del verso è confermata dal *custos* di p. 57 di Fi81a: «Se», *post* v. 1627.

**SCENA DODICESIMA**

ISABELLA, ROBERTO

Monostrofica

4 vv. in rima incrociata

(base ottonario)

49. aria

ROB.

Usa pur la **ferità**  
che, il dar morte a un infelice,  
è **pietà** che non disdice  
all'istessa **crudeltà**.

x<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>  
x<sub>4</sub> b<sub>8</sub>  
x<sub>8</sub>

Monostrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

50. aria

ISA.

Sù, disciolte le catene,  
ceda omai l'empio rigore,  
e la destra del mio bene  
stringa sol nodo d'amore.

a<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>  
a<sub>8</sub>  
b<sub>8</sub>

**SCENA TREDICESIMA**

ROBERTO solo

Bistrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti

(base senario)

51. aria

ROB.

Rigor di sventura  
non mai temerò:  
qual rupe di smalto,  
di sorte all'assalto  
costante sarò.  
Rigor di sventura  
non mai temerò.

a<sub>6</sub>  
x<sub>6</sub>  
b<sub>6</sub>  
b<sub>6</sub>  
x<sub>6</sub>  
a<sub>6</sub>  
x<sub>6</sub>

Qual perla nell'onde  
mia fede sarà:  
tra gli urti del mare  
bellezze più rare  
allor prenderà.

Qual perla nell'onde  
mia fede sarà.

**SCENA QUATTORDICESIMA**

LESBINO, DON GIRONE poi

Bistrofica

8 vv. in 2 quartine in rima alternata

(base str. I ottonario

str. II settenari e endecasillabi)

52. aria

LES.

L'arco adopri d'un bel ciglio  
sempre altera la beltà,  
che sicuro dal periglio  
goderò mia verde età.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

Non tanto ardir, no, no,  
lasciate il saettar, donne mie vaghe:  
il Cielo decretò  
ch'io portassi lo strale e voi le piaghe.

z

B

z

B

Monostrofica

8 vv. = 7 vv. + 1 ripetuto

(base ottonario)

53. aria

D. GIR.

Non più **guerra**, signor no:  
vada *Marte* – in altra *parte*,  
o con lui m'adirerò:  
la natura, che non **erra**,  
vuol che in **terra**  
ognun viva quanto può.  
Non più **guerra**, signor no.

a<sub>4</sub> x<sub>8</sub>

b<sub>4</sub> b<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

a<sub>4</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>4</sub> x<sub>8</sub>

**SCENA QUINDICESIMA**

ENRICO, DON GIRONE

Monostrofica

10 vv. = 8 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario)

54. aria

D. GIR.

Dimmi, pazzo da catena,  
se giammai mi partirò:  
qui si beve, qui si magna,  
qui si dorme a pancia piena,  
non occorre dir di no.  
Il paese di Cuccagna,  
fuor di stento e fuor di pena,  
in prigione io goderò.  
Dimmi, pazzo da catena,  
se giammai mi partirò.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>



Monostrofica

8 vv. = 6 vv. + 2 ripetuti

(base senario)

55. aria

ENR.

Felice il mortale  
che stolto si fa:  
è sorte beata  
di mente adombrata  
goder nel suo male  
quel ben che non ha.  
Felice il mortale  
che stolto si fa.

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

b<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

a<sub>6</sub>

x<sub>6</sub>

**SCENA DICIASSETTESIMA**

ROBERTO solo

Bistrofica

4 vv. in rima alternata

(base ottonario)

56. aria

ROB.

D'un bel sen l'almo candore,  
di due labbra il bel vermiglio,  
vuol che brami il mio dolore,  
vuol che adori il mio periglio.

a<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

b<sub>8</sub>

Vaghe luci di zaffiri,  
bionde trecce che son d'oro,  
fan soavi i miei sospiri,  
rendon dolce il mio martoro.

**SCENA DICIOTTESIMA**

OTTAVIO, ODOARDO

Monostrofica

9 vv. = 7 vv. + 2 ripetuti

(base ottonario – sdrucchioli)

57. aria

ODO.

Contro il ciel del regio sdegno  
un encelado sarò.  
Qual gigante formidabile,  
con ardire incontrastabile  
nuovi monti inalzerò;  
questo scettro e questo regno  
d'improvviso opprimerò.  
Contro il ciel del regio sdegno  
un encelado sarò.

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

b<sub>8S</sub>

b<sub>8S</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

a<sub>8</sub>

x<sub>8</sub>

Aria aggiunta in Fi81b <i>post</i> v. 1905 (presente anche in PA, BO e Wi02) edizione del testo di Fi81b:			
Bistrofica 6 vv. = 4 vv. in rima alternata + 2 vv. in rima baciata (base senario + endecasillabo)			
58. aria	OTT.	Non fia, chi si vanti da nume severo, sperar se non pianti: d'un cuor prigioniero son queste le tempre: goder solo un momento e pianger sempre.	a <sub>6</sub> b <sub>6</sub> a <sub>6</sub> b <sub>6</sub> c <sub>6</sub> C
<p>Mal saggio quel piede che siegue il volere d'Amor che non vede. Non può non cadere chi troppo si fida: scorta ch'è cieca al precipizio è guida.</p>			

#### **SCENA DICIANNOVESIMA**

RE, ODOARDO e ROBERTO in disparte

Bistrofica 9 vv. = 7 vv. + 2 ripetuti invertiti (base ottonario)			
59. aria	RE	Tra due lacci e due ritorte sento il cuor che geme avvinto: la mia pena è un laberinto che mi guida in braccio a morte. Se rallenta un nodo Amore, sdegno armato di furore, l'altro allor strigne più forte. Sento il cuor che geme avvinto tra due lacci e due ritorte.	a <sub>8</sub> b <sub>8</sub> b <sub>8</sub> a <sub>8</sub> c <sub>8</sub> c <sub>8</sub> a <sub>8</sub> b <sub>8</sub> a <sub>8</sub>
rec. (3 vv.)			
	RE	Palesate il mio tormento, aure care, aure vezzose, col volar tra gigli e rose, non tacete un sol momento; tra due nodi io son legato, per due strali io vo' piagato, due voleri al cuor mi sento. Aure care, aure vezzose, palesate il mio tormento.	

**SCENA VENTUNESIMA**

LAURA, RE, ROBERTO, Odoardo, Enrico, Soldati

Bistrofica

6 vv. = 4 vv. in rima alternata + 2 ripetuti  
(base senario)

**60. aria a 2**

LAU.	Beate quell'ore, felice quel dì che l'arco d'Amore quest'alma ferì. Beate quell'ore, felice quel dì.	a <sub>6</sub> x <sub>6</sub> a <sub>6</sub> x <sub>6</sub> a <sub>6</sub> x <sub>6</sub>
ROB.	Son care le pene che il cuor sopportò, se in dolci catene con te m'unirò. Son care le pene che il cuor sopportò.	

**SCENA VENTIDUESIMA**

ISABELLA, ROBERTO, ODOARDO, RE, LAURA,  
Enrico, Soldati

Monostrofica

7 vv. = 5 vv. + 2 ripetuti  
(base ottonario – sdrucchioli)

**61. aria**

LAU.	Alma mia, riprendi il giubilo, che il seren già ritornò; quando apparve il ciel più nubilo, scintillante, ^ folgorante tosto il sole a me spuntò. Alma mia riprendi il giubilo, che il seren già ritornò.	a <sub>8s</sub> x <sub>8</sub> a <sub>8s</sub> b <sub>8</sub> x <sub>8</sub> a <sub>8s</sub> x <sub>8</sub>
------	---	---

Monostrofica

5 vv. = ultimi 4 in rima alternata  
(base senario)

**62. aria**

ROB.	Amanti, ^ costanti soffrite il martire del nume d'Amor, che al vero gioire fa scorta il dolor.	a <sub>6</sub> b <sub>6</sub> x <sub>6</sub> b <sub>6</sub> x <sub>6</sub>
------	--	--

Coro monostrofico

4 vv. in rima alternata  
(base senario + endecasillabo)

**63. coro**

CORO	D'ogn'euro cruccioso si sperì la palma, che il flutto amoroso quando irato più freme, allor si calma.	a <sub>6</sub> b <sub>6</sub> a <sub>6</sub> B
------	--	---



## APPENDICE 13

Schema sinottico della struttura in atti e scene delle fonti del *Carceriere di sé medesimo*

### Legenda

■ = scena assente      | = scene accorpate      | = scene divise in due

In maiuscoletto indico i personaggi che cantano, in corpo tondo quelli muti in scena.

	Fi81a-b	PA	BO	Re84	MO	Bo97	Wi02
						ante 1 <sup>1</sup> FUR, AMO, VEN	
Atto I							
1	ROB	1	1	1	1	1	1
2	OTT, ROB	2	2	2	2	2	2
3	OTT	3	3	3	3	3	3
4	D. GIR	4	4	4	4	4	4
5	ISA	5	5	5	5	5	5
6	FLO, ISA	6	6	6	6	6	6
7	ROB, FLO, ISA	7	7	7	7	7	7
8	ISA, ENR, FLO, ROB	8	8	8	8	8	8
9	ISA, FLO, ROB	9	9	9	9	9	9
10	ROB	10	10	10	10	10	10
11	D. GIR	11	11	11	11	11	11
12	ENR, Soldati, D. GIR	12	12	12	12	12	12
13	LAU, LES	13	13	13	13	13	13
14	RE, LAU, LES	14	14	14	14	14	14
15	OTT, RE, LAU, LES	15	15	15	15	15	15
16	ENR, RE, LAU, D. GIR, OTT, LES	16	16	16	16	16	16
17	D. GIR, OTT, ENR	17	17	17 <sup>2</sup>	17	17	17
Atto II							
1	ROB	1	1	1	1	1	1
2	ROB, ISA	2	2	2	2	2	2
3	ROB	3	3	3	3	3	3
4	LAU, ISA	4	4	4	4	4	4
5	FLO, ISA, LAU	5	5	5	5	5	5
6	ISA	6	6	6	6	6	6
7	LES	7	7	7	7	7	7
8	ROB, LES	8	8	8	8	8	8
9	ISA, ROB	9	9	9	9	9	9
10	OTT, ROB, ENR, D. GIR, ISA	10	10	10	10	10	10
11	D. GIR, ROB, OTT, Guardie	11	11	11	11	11	11
12	ROB, OTT	12	12	12	12	12	12
13	RE, ENR	13	13	13	13	13	13
14	OTT, D. GIR	14	14	14	14	14	14
15	D. GIR, OTT, ROB	15	15	15	15	15	15
16	ROB, LAU, D. GIR, OTT	16	16	16	16	16	16
17	LAU, ROB	17	17	17	17	17	17
18	RE, ROB, LAU	18	18	18	18	18	18

<sup>1</sup> Bo97: Introduzione.

<sup>2</sup> Re84, erroneamente: «Scena XVI».

<sup>3</sup> Bo97, erroneamente: «Scena XII».

Fi81a-b	PA	BO	Re84	MO	Bo97	Wi02
Atto III						
1 ODO	1	1	1	1	1	1
2 OTT, ODO	2	2	2	2	2	2
3 RE	3	3	3	3		3 ODO
4 LAU, RE	4	4	4	4		4
5 LAU	5	5	5	5		5
6 ISA, FLO	6	6	6	6	4	6
7 FLO	7	7	7	7	5	7
8 ROB	8	8	8	8	6	8
9 LAU, ROB	9	9	9	9	7	9
10 RE, ROB, LAU	10	10	10	10	8	10
11 ISA	11	11	11	11	9 ISA, ROB	11
12 ISA, ROB	12	12	12	12		12
13 ROB	13	13	13	13		13
14 LES, D. GIR	14	14	14	14	10	14
15 ENR, D. GIR	15	15	15	15	11	15
16 ISA, ROB	16	16	16	16		16
17 ROB	17	17	17	17		17
18 OTT, ODO	18	18	18	18	12	18
19 RE, ODO, ROB	19	19	19	19	13	19
20 ENR, RE, ODO, ROB, Soldati	20	20	20	20	14	20
21 LAU, RE, ROB, Odo., Enr., Soldati	21	21	21	21	15	21
22 ISA, ROB, ODO, RE, LAU, Enr., Soldati	22	22	22	22	16	22

## APPENDICE 14

Tagli, aggiunte e modifiche nelle fonti del *Carriero di sé medesimo*

<b>A</b> aggiunte
<b>S</b> sostituzioni
<b>M</b> modifiche
<b>T</b> tagli
<b>V</b> espunzione indicata da virgolette
a = aria
r = recitativo
d = duetto

Scena	Versi	Fi81a-b	PA	BO	Re84	MO	Bo97	Wi02
I.1	1-8						<b>A</b> FUR, AMO e VEN <i>Introduzione</i>	
I.2	21-24, 34-39	r ROB						
	40-52	r OTT					<b>T'</b>	
	<i>post</i> 52	a ROB «Fuggire,   partire»					<b>M</b> a (43-49)	
	56-58				<b>A</b> r OTT «Della Sicilia al trono» + 2 <sup>a</sup> str. ROB «Morire,   partire» (a «Fuggire,   partire»)			
		r ROB					<b>T'</b>	

	<i>post</i> 60		<b>A r OTT</b> «Adesso il porgi e, se bisogno il chiede»		
I.3	67-80	a OTT «Le sue luci avvezzi a piangere»	<b>S a</b> «S'avvezzi ognora a piangere»		
I.4	99-102	2 <sup>a</sup> str. D.GIR «A portar per piano e monte» (a «Dal fornello di Vulcano»)		<b>T</b> 2 <sup>a</sup> str. «Non pretenda, no, di ridere» (74-80)	<b>V</b> 2 <sup>a</sup> str.
I.5 <sup>1</sup>	115-132	a ISA «Da frodi amorose»	<b>S a</b> «Dio d'amor, se vuoi ferir»	<b>S a</b> «Solvinghe foreste»	<b>V</b> 2 <sup>a</sup> str.
	133-136	r ISA	<b>S r</b> «Così in questo soggiorno»	<b>T'</b>	<b>V</b> 2 <sup>a</sup> str. «Tra selve innocenti» (124-132)
I.6	137-160	a FLO «Con ragion m'è forza stridere»; r ISA e FLO		<b>T'</b>	
	161-166	a ISA «Ma, giunta al riposo»	<b>S a</b> «Ma, se pace ha questo cor»	<b>T'</b>	
	167-181	r FLO e ISA; a FLO «Benché pensi notte e dì».		<b>T'</b>	
	182-204	r FLO e ISA	<b>S r</b> «Già l'italico cielo»		
I.7	210-213	r ISA	= F:81a-b	<b>T'</b> (198-200, 203-204)	= PA
	225-233	r ROB		<b>T'</b>	
	228-231	r ROB	<b>T</b>	<b>T'</b>	<b>T</b>
	242-252; 260	r ROB e ISA		<b>T'</b>	
	261-268	r ISA	<b>S a</b> «Datti pace in seno all'armi» (262 Rc84, 261 MO)		
I.8	286-289	r FLO e ISA		<b>T'</b>	
I.9	318-321	a ISA «Qual speranza hai tu, mio core»		<b>M</b> versi spostati <i>post</i> 342	
	322-337	vv. finali a ISA «Qual speranza hai tu, mio core»		<b>T'</b>	
	324-329	a FLO «Non ti doler, no, no»	<b>S r</b> «Cessa di sospirar, da' tregua al duolo»	<b>T'</b>	
	332-337	2 <sup>a</sup> str. FLO «Cara, non far così» (a «Non ti doler, no, no»)	<b>S a</b> ISA «Questo core»	<b>T'</b>	<b>V</b>

<sup>1</sup> In Bo97 le scene I.5 e I.6 sono fuse in una. La numerazione delle scene del libretto bolognese è pertanto indietro di un'unità fino a I.8.



	338-343	r ISA	<b>T</b>			
I.10	344-374	r ROB; a «O nune d'Amore»		<b>T' (343)</b> <b>S</b> (intera scena) r FLO «Quante vicende in un sol punto osservo»; a FLO «A me n'ha fatto tante»		V2 <sup>a</sup> str. «Fanciullo pos-sente» (369-374)
I.12	397-400; 404-406; 454; 456-470; 476-479	r ENR e D.GIR		<b>T'</b>		
	480-486	a ENR «Ferma il giro per me, cara fortuna»		<b>S</b> a D.GIR «Già fondato nella ragna»		
I.13	487-490	a LAU «Vaghe luci del sole adorato»		<b>S</b> a «Crude così con me»		
	500				<b>T</b>	
	500, 507				<b>T</b>	
	529-535	a LAU «S'ei resta lo miro»		<b>T'</b>		
	542-549	a LES «A Cupido, ch'è fanciullo»		<b>S</b> a «S'egli parte io resto a morte»		
I.14	ante 550			<b>S</b> a «Se Cupido ferisce un core»		<b>A</b> a RE «Da' bando al martire»
	569-587, 592-595					
	573			<b>T</b>		
I.15	607-608			<b>T'</b>		
I.16	post 667					
I.17	707			<b>T</b>		
	post 708			<b>A</b> a LAU «Io non mi so risolvere»		
				<b>T</b>		
				<b>M</b> d OTT e ENR «Respira, mio seno»		
	727-733	a OTT «Respira, mio [a ENR] seno»				
II.1	740-745	2 <sup>a</sup> str. ROB «Rubi al sol Narciso i rai» (a «O d'April pompe ingemmate»)		<b>T'</b>		<b>V</b>
II.2	748-751			<b>T</b>		
	759					
	769-772	a ISA «Stiasi pur tra l'ombre avvolto»				

II.3	782-799	a ROB «D'un crin lusinghiero»	<b>S</b> a «Mio cor, sei prigioniero»	<b>S</b> a «D'un bel crin nel carcer d'oro»	<b>V</b> 2 <sup>a</sup> str. «Spezzar le catene» (791-799)
II.4	802-809	r ISA «Le lagrime fur poche»		<b>T</b>	
	804-818				
	<i>post</i> 822				
II.5	<i>post</i> 822			<b>A</b> a ISA «Vorrei sdegno e vendetta»	<b>A</b> a FLO «Allegrezza, allegrezza!» (primi 2 versi – 823 e 824 mutati dal recitativo di Fi81a)
	825-831				
	839-842				
	<i>post</i> 845				
II.6 <sup>2</sup>	846-859 (scena/aria)	a ISA «Cara sorte, alfin tua sfera»	<b>S</b> a «Finalmente ha ceppi in seno»	<b>T</b> 2 <sup>a</sup> str.	
			<b>A</b> a ISA. «Sovra l'ali de la speme»		
II.7	860-873	a LESB «Non siegua il cieco dio chi vuol contenti»	<b>T</b> 2 <sup>a</sup> str.	<b>S</b> a «Amor dice che tenera»	<b>T</b> 2 <sup>a</sup> str.
			<b>T</b> 2 <sup>a</sup> str. «Non sperti di goder chi segue Amore» (867-873)		
II.8	879-886, 896-907 916-923	a ROB «Oh quanto è soave»	<b>S</b> a «Vaghe luci, io vo' languire»	<b>T</b>	<b>V</b> 2 <sup>a</sup> str.

<sup>2</sup> BO non ha il cambio di scena, mentre W102 elimina del tutto la scena sesta. Dalla scena II.7 a fine atto la numerazione delle scene della fonti bolognese e viennese è indietro di un'unità.

II.9	927-936		
	939-945		r ISA
	954-955		
	956-962		2 <sup>a</sup> str. ISA e ROB «Scoprite il martire» (a 2 «Parlate   Tacete»)
II.10	<i>posl</i> 977		
II.12	1079-1085		a ROB «Fra la tema e la speranza»
	<i>posl</i> 1085		
	1093-1113		r OTT
II.13 <sup>3</sup>	1114-1125		a ROB «A un lampo splendente»
	1126-1156 (intera scena)		
	<i>posl</i> 1144		
II.14	1165-1172		2 <sup>a</sup> str. OTT «Lo stral di Cupido» (a «Dall'arco d'Amore»)
II.16	1230-1231		
	1242-1244		r D.GIR
II.17	1245-1252		a LAU «Ravvivatevi, oh speranze»
	1253 <sup>i</sup>		
	1253 <sup>ii</sup> , 1257		

S a «Ah, che troppo son fieri al mio seno»
T
S a «Mai più ai lampi d'un sol guardo»
A a ENR. «Quant'è vaga l'incostanza»
S a «Sù, risorgi, oh mia speranza»

$T$
$T$
$T$
$S_r$ «Vado al prence Odoardo»
$T^{1a}$ str. « $\Lambda$ un lampo splendente» (1114-1119)
$T$
$T$
$T$ (errore tipografico)
$S_a$ «La speme sen riede»
$T$

<b>V</b>
<b>A e V 2<sup>a</sup> str. D.GIR</b> «Svolazzando dolcemente» (a «Occhi belli, se bramate»)
<b>A e V 2<sup>a</sup> str. ROB «Or confido ed or pavento»</b> (a «Fra la tema e la speranza»)
<b>V 2<sup>a</sup> str. «Il riso d'un fiore» (1120-1125)</b>
<b>V</b>
<b>S r «Il ventre mio richiede»</b>
<b>V 2<sup>a</sup> str. ROB «Se il rigor delle mie stelle» (1249-1252)</b>
<b>T</b>

<sup>3</sup> Bo97 per il taglio della scena II.13 è in difetto di un'unità nella numerazione delle scene da qui sino a fine atto.

III.18	1267-1272 <i>post</i> 1272	a ROB «Tu vedrai su l'alta mole»		<b>T</b>		<b>A e V</b> 2 <sup>a</sup> str. ROB «Del cristallo men costante» (a «Tu vedrai su l'alta mole»)
	1307-1313 <i>post</i> 1333				<b>T</b>	
	1334-1339	a LAU «Non morir, mio cuore, ancor»			<b>M</b> versi cambiati nell'aria (1336-1339)	
III.1	1340-1351	a ODO «Se l'ardir d'amante cuore»		<b>T</b> 1 <sup>a</sup> str. «Se l'ardir d'amante cuore»		
	<i>ante</i> 1352		<b>A</b> r ODO «Dalle sicane arene» + a ODO «Vendicarmi io vo' d'un empio»			<b>V</b> 2 <sup>a</sup> str. «Se il valor di un fido amante» (1346-1351)
	1355-1362 1365, 1373			<b>T</b>		
	1365-1367, 1383-1388 1389-1395	a ODO «No, mio cuor, che non dovrai»		<b>T</b>		
III.3 <sup>5</sup>	1396-1407 (intera scena)		<b>S</b> a «Agl'assalti di dolce speranza»			
	1402-1407 1408, 1417-1421, 1423-1429	2 <sup>a</sup> str. RE «In placida calma» (a «La gioia del petto»)		<b>T</b>		<b>V</b>

<sup>4</sup> A metà scena III.2 BO e W402 anticipano il cambio di scena. Dalla scena III.3 alla scena III.5 la numerazione delle scene delle due fonti è avanti di un'unità sino alla III.6.

<sup>5</sup> Bo97 per il taglio della scena III.3 è in difetto di un'unità nella numerazione delle scene da qui sino a scena III.5.

III.5 <sup>6</sup>	1430-1443	r LAU	<b>S</b> r LAU. «Empio inumano,   nell'africane arene»		
	<i>post</i> 1443		a LAU. «Rupi barbare, rupi gelate» + r LAU. «Sù, trafiggi il mio seno, e veda il mondo»		
	1431-1434, 1444-1449, 1455-1457, 1461			<b>T'</b>	
	<i>post</i> 1464			<b>A</b> a LAU «La dolce pace»	
III.6	1465-1478 (intera scena)	a LAU «Di' goder luce amorosa»	<b>S</b> a «Non disperar, mio cor»	<b>T'</b>	V2 <sup>a</sup> str. «Spunterà l'alba del riso» (1472-1478)
	<i>ante</i> 1479		<b>A</b> = BO		
	1479-1496			<b>T'</b>	
	1497-1502	a Isa «Armato di scudo»	<b>S</b> a «Armato agli assalti»		
III.7	1510-1511	r Isa. e FLO	<b>T'</b>		
	<i>post</i> 1527			<b>A</b> a Isa «Mi va dicendo»	
	1528-1545	a FLO «Non presuma aver vittoria»	<b>S</b> a «Siete barbari a me, dardi d'Amore»	<b>S</b> a «Gioventù inavveduta»	V2 <sup>a</sup> str. «Tema pur le sue perfidies» (1537-1545)
	1551-1555	2 <sup>a</sup> str. ROB «Quanto cari e quanto grati» (a «Quanto dolci ancor che gravi»)	<b>T'</b>	<b>T'</b>	<b>V</b>
III.8	1562-1566, 1576-1577, 1586-1589			<b>T'</b>	
	1567, 1574			<b>S</b> r sostituiti	
III.10	1593-1594, 1601-1612 <sup>i</sup>			<b>T'</b>	
	<i>post</i> 1621		<b>A</b> a LAU. «S'io credea di penar tanto»		

<sup>6</sup> BO non ha il cambio di scena, Bo97 cassa la scena per intero. Dalla scena III.6 si riallineano tutte le fonti tranne Bo97 (indietro di due unità fino a III.10).

	1624-1637	a RE «Fan guerra al mio seno»				V2 <sup>a</sup> str. «Voi, ditemi, oh stelles» (1631-1637)
III.11	1638-1649	a ISA «Nel dolce martire»				V2 <sup>a</sup> str. «Nel foco pe- noso» (1644-1649)
	1654-1655					
III.12 <sup>7</sup>	1662-1665	a ROB «Usa pur la ferità»		<b>T</b>		
	1666-1670, 1686- 1689, 1703-1705					
III.13 <sup>8</sup>	1706-1719 (scena/aria)	a ROB «Rigor di sventura»		<b>S</b> a «Sugl'insulti di fortuna»		V2 <sup>a</sup> str. «Qual perla nell'onde» (1713-1719)
	1724			<b>T</b>		
III.14	1724-1727					
	1730-1731					
	1751-1752	r LESB	<b>S</b> r «Temer forse potresti»			<b>S</b> versi sostituiti con un verso
III.16 <sup>9</sup>	1831-1840	r ISA		<b>S</b> a «Resta pur su queste sponde»		<b>S</b> = PA
	1831-1852 (intera scena)					
III.17	1853-1870 (intera scena)					
	1863-1870	a ROB «D'un bel sen l'almo candore»		<b>S</b> a «Chi sa perdere il suo bene»		V2 <sup>a</sup> str. «Vaghe luci di zaffir» (1867-1870)
	1894-1902	a ODO «Contro il ciel del regio sdegno»		<b>S</b> a «Son armato alle vendette»		
III.18	post 1905 <sup>9</sup>			<b>A</b> a OTT «Mai non sperì un cor amante»		

<sup>7</sup> Bo97 per l'accorpamento delle scene III.11 e III.12 è in difetto di tre unità nella numerazione delle scene da qui sino a scena III.13.

<sup>8</sup> Bo97 per il taglio della scena III.13 è in difetto di quattro unità nella numerazione delle scene da qui sino a scena III.15.

<sup>9</sup> Bo97 per il taglio della scena III.16 e 17 è in difetto di sei unità nella numerazione delle scene da qui sino a scena III.22.

	<i>post</i> 1905 <sup>ii</sup>	[F81b] <i>A</i> a OTT <i>A</i> = F81b «Non fia chi si vanti»	<i>A</i> a ODO «Sù, megere empie e seve- re»	<i>A</i> a OTT «Quanto possa nel mio petto»	<i>A</i> = F81b <i>V</i> 2 <sup>a</sup> str. «Mal saggio quel piede» (a «Non fia chi si vanti»)
III.19	1906-1914	a RE «Ira due lacci e due riforte»		<i>T</i>	<i>V</i>
	1918-1926	a RE «Palesate il mio tormento»	<i>S</i> (1922- 1923)	<i>T</i> (1920-1926)	
	<i>post</i> 1926 + <i>post</i> 1928	<i>A</i> r ODO «A che più tardo ad av- ventare il colpo?» + r ODO e ROB «O destino esecran- do»			
III.20	1933-1935, 1944- 1946, 1949-1954- 1970-1978			<i>T</i>	
	<i>post</i> 1944	<i>A</i> r RE: «Dimmi qual reo pensiero»	<i>A</i> = PA	<i>T</i>	<i>A</i> = PA
III.21	1994-2014	d LAU e ROB «Beate quell'ore»			
	2003-2014			<i>T</i>	<i>S</i> (2061-2062)
III.22	2021-2024, 2026, 2034-2036, 2046- 2049, 2054, 2061- 2062			<i>T</i>	
	2063-2069	a LAU «Alma mia, riprendi il giubilo»	<i>S</i> a «Fier martir, da me t'involà»		
	2070-2075	r RE	<i>T</i>	<i>T</i>	
	2076-2080	a ROB «Amanti  costanti»	<i>T</i>	<i>T</i>	
	2080-2084	CORO «D'ogn'euro cruccioso»	<i>T</i>	<i>T</i>	





## APPENDICE 15

### La carriera operistica dei cantanti della *Calma fra le tempeste* (Reggio 1684)

Per lo studio delle carriere operistiche dei cantanti della versione reggiana del *Carceriere di sé medesimo* di Adimari e Melani mi sono avvalso dei seguenti studi: C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 volumi, Cuneo, Bertola & Locatelli 1990-1994, *ad indicem*; P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro municipale Valli, 1987, *ad indicem*; le varie voci del *New Grove online* e il recente e utilissimo database a cura di A. Pompilio: *Corago online*, <[www.corago.unibo.it](http://www.corago.unibo.it)>.

[FERNANDO] Camillo Moretti (o Muretti) «reggiano»:

città, anno	titolo	autori	personaggio
Modena, 1685	<i>Oreste in Argo</i>	lib. G. A. Bergamori, mus. G. A. Perti	Tindaro
Modena, 1685	<i>L'Alcibiade</i>	lib. A. Aureli, mus. M. A. Ziani	Socrate
Reggio, 1685	<i>L'Anagilde over Il Rodrigo</i>	lib. G. B. Bottalino, mus. C. F. Pollarolo	D. Giuliano
Reggio, 1686	<i>Alba soggiogata da' Romani</i>	lib. A. Morselli, mus. M. A. Ziani	Metio
Bologna, 1686	<i>La Flavia</i>	lib. G. Rapparini, mus. G. A. Perti	Deiotaro
Bologna, 1687	<i>Pompeo Magno in Cilicia</i>	lib. A. Aureli, mus. D. Freschi/G. A. Perti	Olcade
Bologna, 1687	<i>Teodora Augusta</i>	lib. A. Morselli/G. Rapparini, mus. D. Gabrielli/G. A. Perti	Leone
Reggio, 1687	<i>L'Odoacre</i>	lib. N. Bonis, mus. G. Varischini	Ormonte
Brunswick, 1691	<i>Il re pastore, ovvero Il Basilio in Arcadia</i>	lib. F. Parisetti, mus. G. Alveri	Basilio
Brunswick, 1691	<i>Gl'inganni di Cupido</i>	lib. F. Parisetti, mus. G. Fedrizzi	?

[LAURA] Isabella Buffagnotti «bolognese»<sup>1</sup>

città, anno	titolo	autori	personaggio
Bologna, 1679	<i>Apollo in Tessaglia</i>	lib. T. Stanzani, mus. P. Franceschini	Diana
Reggio, 1679	<i>Tullia superba</i>	lib. A. Medolago, mus. D. Freschi	Gerilbo
Bologna, 1679	<i>Atide</i>	lib. T. Stanzani, mus. G. F. Tosi, P. Degli Antoni, G. A. Perti	Armira
Milano, 1683	<i>Pallazzo [sic] del segreto</i>	lib. A. Di Solis, mus. ?	?
Milano, 1684	<i>Eteocle e Polinice</i>	lib. T. Fattorini, mus. G. Legrenzi	Eteocle

<sup>1</sup> La Buffagnotti è citata anche da F. S. Quadrio nel suo *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 volumi, 1739-1752, vol. III, parte II, particella II, Milano, F. Agnelli, 1744, p. 535.

[ISABELLA] Barbara Riccioni «bolognese» detta «la Romanina», spesso indicata nei libretti come «virtuosa del serenissimo di Modena»<sup>2</sup>

città, anno	titolo	autori	personaggio
Reggio, 1685	<i>L'Anagilde over Il Rodrigo</i>	lib. G. B. Bottalino, mus. C. F. Pollarolo	Anagilde
Milano, 1685	<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	lib. F. Bussani, mus. A. Sartorio	Cleopatra
Milano, 1685	<i>Massimo Puppieno</i>	lib. A. Aureli, mus. C. Pallavicino	Claudia
Modena, 1686	<i>I due germani rivali</i>	lib.?, mus. C. A. Lonati	Emilia
Genova, 1688	<i>Il Muzio Scevola</i>	lib. N. Minato, mus. F. Cavalli	Valeria
Milano, 1689	<i>Il Maurizio</i>	lib. A. Morselli, mus. D. Gabrielli	Ergilda
Parma, 1690	<i>Il favore degli dèi</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Venere
Parma, 1690	<i>La gloria d'amore</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Bellezza
Piacenza, 1690	<i>L'idea di tutte le perfezioni</i>	lib. L. Lotti, mus. G. F. Tosi	Cibele
Piacenza, 1690	<i>Pompeo continente</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Flora
Genova, 1691	<i>Il Pompeo</i>	lib. N. Minato, mus. G. A. Perti	Issicratea
Genova, 1691	<i>L'inganno scoperto per vendetta</i>	lib. F. Silvani, mus. G. A. Perti	Statira
Milano, 1692	<i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio</i>	lib. F. Silvani, mus. M. A. Ziani	Berenice
Genova, 1693	\\	\\	\\
Ferrara, 1693	<i>Il Lisimaco</i>	lib. [G. Sinibaldi ?], mus. [B. Pasquini?]	Alcimena
Bologna, 1694	<i>La forza della virtù</i>	lib. D. David, mus. C. F. Pollarolo/G. A. Perti	Clotilde
Milano, 1694	<i>Aiace</i>	lib. P. Averara, mus. C. A. Lonati, P. Magni, F. Ballarotti	Cassandra
Milano, 1694	<i>Gli amori ministri della fortuna</i>	lib. F. Silvani, mus. M. A. Ziani	Statira
Reggio, 1696	<i>Almansor in Alimena</i>	lib. G. M. Giannini, mus. C. F. Pollarolo	Seriffa
Napoli, 1696	<i>Comodo Antonino</i>	lib. F. M. Paglia, mus. A. Scarlatti	Giulia
Napoli, 1697	<i>L'Emireno, overo Il consiglio dell'ombra</i>	lib. F. M. Paglia, mus. A. Scarlatti	Rosinda
Napoli, 1697	<i>Il trionfo di Camilla regina de' Volsci</i>	lib. S. Stampiglia, mus. M. A. Bononcini	Lavinia
Piacenza, 1698	\\	\\	\\
Mantova 1699	<i>L'oracolo in sogno</i>	lib. F. Silvani, mus. A. Caldara, A. Quintavalli, C. F. Pollarolo	Rosiclea
Milano, 1699	<i>Ariovisto</i>	lib. P. Averara, mus. G. A. Perti, P. Magni, F. Ballarotti	Elimene
Milano, 1699	<i>La prosperità di Elio Seiano</i>	lib. N. Minato, mus. A. Sartorio	Agrippina
Genova, 1700	<i>Gerone tiranno di Siracusa</i>	lib. A. Aureli, mus. F. Gasparini	Clotilde
Padova, 1700	<i>Arsiade</i>	lib. P. Averara, mus. A. F. Martinenghi	Selene
Mantova, 1701	<i>Il duello d'amore e di vendetta</i>	lib. F. Silvani, mus. M. A. Ziani	Esilena
Genova, 1702	<i>Turno Aricino</i>	lib. S. Stampiglia, mus. G. A. V. Aldrovandini	Egeria
Genova, 1704	<i>La Partenope</i>	lib. S. Stampiglia, mus. A. Caldara	Partenope
Genova, 1704	<i>L'ingratitudine castigata</i>	lib. F. Silvani, mus. T. G. Albinoni	Brunechilde
Genova, 1707	<i>La prosperità di Elio Seiano</i>	lib. N. Minato, mus. A. Sartorio	Agrippina

<sup>2</sup> Per questa cantante, oltre ai testi già citati, si veda pure: C. Sartori, *Profilo di una cantante della fine del secolo XVII*, in *Festschrift K. G. Fellerer*, a cura di H. Hüsch, Regensburg, Bosse, 1962, pp. 454-460; e P. Besutti, voce *Riccioni Barbara*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

[ROBERTO] Francesco Ballarini [Ballarini, Balerini, Ballarino, Baron Ballerini] «del Serenissimo di Mantova»<sup>3</sup>

città, anno	titolo	autori	personaggio
Vicenza, 1680	<i>Le pompose feste di Vicenza</i>	lib. C. Patino, mus. A. M. Porto	?
Mantova, 1682	<i>Ottaviano Cesare Augusto</i>	lib. N. Beregan, mus. G. Legrenzi	Ott. Ces. Aug.
Reggio, 1685	<i>L'Anagilde over Il Rodrigo</i>	lib. G. B. Bottalino, mus. C. F. Pollarolo	Rodrigo
Milano, 1685	<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	lib. G. F. Bussani, mus. A. Sartorio	Tolomeo
Milano, 1685	<i>Massimo Puppiano</i>	lib. A. Aureli, mus. C. Pallavicino	Massimino
Reggio, 1686	<i>Alba soggiogata da' Romani</i>	lib. A. Morselli, mus. M. A. Ziani	Tullo Ostilio
Milano, 1686	<i>Tullo Ostilio</i>	lib. A. Morselli, mus. M. A. Ziani	Tullo Ostilio
Milano, 1688	<i>L'anarchia dell'impero</i>	lib. T. Stanzani, mus. G. Legrenzi	Pipino
Piacenza, 1688	<i>Ierone tiranno di Siracusa</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Ierone
Parma, 1690	<i>La gloria d'amore</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Ercole
Parma, 1692	<i>Il Massimino</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Massimino
Modena, 1692	<i>Ottaviano in Sicilia</i>	lib. E. Pesci, mus. F. Ballarotti	Ottaviano

[OTTAVIO] Giovanni Buzzoleni [Buzoleni, Bussoleni, Bucceleni, Bucelleni, Bozzoeni] «del Serenissimo di Mantova»<sup>4</sup>

città, anno	titolo	autori	personaggio
Mantova, 1682	<i>Ottaviano Cesare Augusto</i>	lib. N. Beregan, mus. G. Legrenzi	Herenio, Cibele Pesca- tore, Nettuno, ?
Milano, 1683	<i>Pallazzo [sic] del segreto</i>	lib. A. Di Solis, mus. ?	?
Reggio, 1683	<i>Il talamo preservato dalla fedeltà di Endossa</i>	lib. A. Morselli, mus. P. A. Ziani	Onorio
Milano, 1684	<i>Eteocle e Polinice</i>	lib. T. Fattorini, mus. G. Legrenzi	Tideo
Milano, 1685	<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	lib. G. F. Bussani, mus. A. Sartorio	Giulio Cesare
Reggio, 1686	<i>Alba soggiogata da' Romani</i>	lib. A. Morselli, mus. M. A. Ziani	Araspe
Milano, 1686	<i>Antonino e Pompeiano</i>	lib. G. F. Bussani, mus. A. Sartorio	Elio
Milano, 1686	<i>Tullo Ostilio</i>	lib. A. Morselli, mus. M. A. Ziani	Ascanio
Milano, 1687	<i>Galieno</i>	lib. M. Noris, mus. C. Pallavicino	Dorilbo
Genova, 1688	<i>Muzio Scevola</i>	lib. N. Minato, mus. F. Cavalli	Porsenna
Modena, 1690	<i>Eteocle e Polinice</i>	lib. T. Fattorini, mus. G. Legrenzi	Tideo
Piacenza, 1690	<i>Pompeo continente</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Quintilio
Venezia, 1690	<i>Pirro e Demetrio</i>	lib. A. Morselli, mus. G. F. Tosi	Demetrio
Piacenza, 1691	<i>Diomede punito da Alcide</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Ercole
Mantova, 1700	<i>Arsiade</i>	lib. P. Averara, mus. A. F. Martinenghi	Arpandro
Parma, 1700	<i>L'Eraclea</i>	lib. S. Stampiglia, mus. A. Scarlatti, B. Sabadini	Marcello
Genova, 1701	<i>Mitridate in Sebastia</i>	lib. G. Maggi, mus. G. A. V. Aldrovandini	Tigrane

<sup>3</sup> Cfr. P. Besutti, voce *Ballerini Francesco*, in *Grove Music on line* cit.

<sup>4</sup> Il Buzzoleni è indicato nei libretti fino al 1700 come «al servizio di Sua Altezza Serenissima di Mantova», e da quel momento in poi «di Sua Maestà cesarea». Cfr. L. Bianconi e T. Walker, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296: 277-278; e P. Besutti, voce *Buzzoleni Giovanni*, in *Grove Music on line* cit.

Venezia, 1703	<i>Venceslao</i>	lib. A. Zeno, mus. C. F. Pollarolo	Venceslao
Genova, 1704	<i>L'ingratitude castigata, o sia L'Alarico</i>	lib. F. Silvani, mus. T. G. Albinoni	Raimondo
Genova, 1704	<i>La Partenope</i>	lib. S. Stampiglia, mus. A. Caldara	Emilio

---

[ODOARDO] Angiola Luparini «bolognese»<sup>5</sup>

---

[FLORA] Anna Maria Torri Cecchi (o Zechi) «bolognese» detta “la Beccarina”, al servizio «del Serenissimo di Parma»

città, anno	titolo	autori	personaggio
Milano, 1685	<i>Massimo Puppieno</i>	lib. A. Aureli, mus. C. Pallavicino	Rosmira
Genova, 1688	<i>Il Muzio Scevola</i>	lib. N. Minato, mus. F. Cavalli	Elisa
Piacenza, 1688	<i>L'Ercole trionfante</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Iole
Piacenza, 1688	<i>Ierone tiranno di Siracusa</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Clotilde
Piacenza, 1689	<i>Amor spesso inganna</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Autonoe
Piacenza, 1689	<i>Teodora clemente</i>	lib. A. Morselli/A. Aureli, mus. D. Gabrielli/B. Sabadini	Romilda
Venezia, 1689	<i>Il gran Tamerlano</i>	lib. G. C. Corradi, mus. M. A. Ziani	Rosolana
Genova, 1690	<i>Antioco, principe della Siria</i>	lib. e mus. C. A. Lonati	Laodicea
Piacenza, 1690	<i>L'età dell'oro</i>	lib. L. Lotti, mus. G. F. Tosi	Flora
Parma, 1690	<i>Il favore degli dèi</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Calisto
Parma, 1690	<i>La gloria d'amore</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Virtù
Piacenza, 1690	<i>L'idea di tutte le perfezioni</i>	lib. L. Lotti, mus. G. F. Tosi	Fortuna
Piacenza, 1690	<i>Pompeo continente</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Giulia, Fama, Vittoria
Genova, 1691	<i>L'inganno scoperto per vendetta</i>	lib. F. Silvani, mus. G. A. Perti	Mandane
Modena, 1692	<i>L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone</i>	lib. G. B. Neri, mus. A. Gianettini	?
Piacenza, 1691	<i>La pace fra Tolomeo e Seleuco</i>	lib. A. Morselli/A. Aureli, mus. C. F. Pollarolo/B. Sabadini	Tamiri
Parma, 1692	<i>Il Massimino</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Sulpizia
Piacenza, 1692	<i>Circe abbandonata da Ulisse</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Circe
Piacenza, 1693	<i>Talestri innamorata d'Alessandro Magno</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Arsinoe, Eternità
Torino, 1695	<i>L'Alessandro amante eroe</i>	lib. D. David, mus. M. A. Ziani	Berenice
Firenze, 1701	<i>La Partenope</i>	lib. S. Stampiglia, mus. A. Caldara	Partenope
Firenze, 1702	<i>L'Analinda, ovvero Le nozze col nemico</i>	lib. ?, mus. A. Scarlatti	Analinda
Firenze, 1702	<i>Ariovisto</i>	lib. P. Averara mus. G. A. Perti, P. Magni, F. Ballarotti	Elimena
Firenze, 1703	<i>Aminta</i>	lib. A. Zeno, mus. T. G. Albinoni	Euridice
Firenze, 1703	<i>La fortezza al cimento</i>	lib. F. Silvani, mus. G. A. V. Aldrovandini	Oronta
Firenze, 1703	<i>Griselda</i>	lib. A. Zeno, mus. T. G. Albinoni	Griselda
Firenze, 1704	<i>Mitridate in Sebastia</i>	lib. G. Maggi, mus. G. A. V. Aldrovandini	Ericlea

---

<sup>5</sup> Dai libretti dell'epoca risulta che la Luparini prese parte al solo allestimento reggiano del *Carceriere di sé medesimo*.

Firenze, 1704	<i>Vincislao</i>	lib. A. Zeno, mus. C. F. Pollarolo	Lucinda
Venezia, 1704	<i>Da la virtude ha la bellezza onore</i>	lib. P. Pariati, mus. C. F. Pollarolo	Virtù
Firenze, 1707	<i>Vincer sé stesso è la maggior vittoria</i>	lib. F. Silvani, mus. G. F. Haendel	Esilena
Firenze, 1708	<i>I prodigi dell'innocenza</i>	lib. G. Frigimelica Roberti, mus. ?	Matilde
Firenze, 1708	<i>Statira</i>	lib. P. Pariati, A. Zeno, mus. F. Gasparini	Statira

[ENRICO] Marco Antonio Origoni (o Orrigoni) «del Serenissimo di Modena»

città, anno	titolo	autori	personaggio
Milano, 1677	<i>Attila</i>	lib. M. Noris, mus. P. A. Ziani	Torismondo, Apollo
Milano, 1677	<i>Germanico sul Reno</i>	lib. G. C. Corradi, mus. G. Legrenzi	Lucio
Reggio, 1681	<i>L'onor vindicato, o sia L'Armisia gran dinastessa di Tauris</i>	lib. C. Maderni, mus. D. Freschi	Beleso
Modena, 1685	<i>L'Alcibiade</i>	lib. A. Aureli, mus. M. A. Ziani	Alcibiade
Modena, 1685	<i>Oreste in Argo</i>	lib. G. A. Bergamori, mus. G. A. Perti	Oreste
Bologna, 1686	<i>La Flavia</i>	lib. G. Rapparini, mus. G. A. Perti	Liceno
Modena, 1688	<i>Flavio Cuniberto</i>	lib. M. Noris mus. D. Gabrielli, G. D. Partenio	Vitige
Milano, 1689	<i>Il Maurizio</i>	lib. A. Morselli, mus. D. Gabrielli	Cosroe
Parma, 1689	<i>Il Vespesiano</i>	lib. G. C. Corradi/A. Aureli mus. C. Pallavicino/B. Sabadini	Domiziano
Parma, 1690	\\	\\	\\
Parma, 1690	<i>L'età dell'oro</i>	lib. L. Lotti, mus. G. F. Tosi	Imeneo
Parma, 1690	<i>Il favore degli dèi</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Gelosia
Parma, 1690	<i>La gloria d'amore</i>	lib. A. Aureli, mus. B. Sabadini	Fama
Piacenza, 1690	<i>L'idea di tutte le perfezioni</i>	lib. L. Lotti, mus. G. F. Tosi	Mercurio
Milano, 1694	<i>L'Aiace</i>	lib. P. Averara, mus. C. A. Lonati, P. Magni, F. Ballarotti	Cleandro
Milano, 1694	<i>Gl'amori ministri della fortuna</i>	lib. F. Silvani, mus. M. A. Ziani	Cassandro
Modena, 1698	<i>Endimione</i>	lib. ?, mus. ?	Tirsi

[DON GIRONI] Antonio Ferrari «reggiano» «del Serenissimo di Modena»

città, anno	titolo	autori	personaggio
Bologna, 1673	<i>Antioco</i>	lib. N. Minato/G. L. Carpiani mus. F. Cavalli	Liro
Bologna, 1673	<i>L'Achille in Sciro</i>	lib. I. Bentivoglio/G. L. Carpiani mus. G. Legrenzi	Grillo
Parma, 1673	<i>L'inganno trionfato, ovvero La disperata speranza</i>	lib. O. F. Ruberti, mus. F. M. Bazzani	Inganno
Modena, 1674	<i>La schiava fortunata</i>	lib. G. A. Moniglia/G. C. Corradi mus. A. Cesti/M. A. Ziani	Eliso

Al nome di Antonio Ferrari rispondono altri tre personaggi del mondo teatrale a cavallo tra i due secoli:

- Antonio Ferrari «cappellano», compositore (*Il senso depredato*, lib. G. Manzini, Reggio, 1677)
- Carlo Antonio Ferrari, maestro di canto e cembalista a Bologna nel primo trentennio del Settecento (*Relazione dell'accademia di lettere* 1700; *L'oroscopo delle vittorie cristiane* 1716; *Il Campidoglio aperto al trionfo degl'affetti e dell'armi* 1717; *La spada propizia all'impresa e favorevole alla conquista* 1719; *Il magistero glorioso della spada dominatrice* 1720; *La virtù coronata tra l'armi* 1725; *Armi di Achille in disputa* 1727; *Bologna letterata e guerriera* 1729; *Se più giovani alla patria un cavaliere di spada o un cavaliere di toga* 1730; *La fatica benemerita della virtù* 1731)
- Antonio Ferrari, coreografo a Venezia negli anni trenta del Settecento (*Onorio* 1729; *Dalisa* 1730; *Didone abbandonata* 1730; *Siroe re di Persia* 1731; *Idaspe* 1730; *Massimiano* 1731)

---

[LESBINO] Giulia Sonzoni «reggiana»

città, anno	titolo	autori	personaggio
Reggio, 1685	<i>L'Anagilde over Il Rodrigo</i>	lib. G. B. Bottalino, mus. C. F. Pollarolo	Lesbia

---

## Bibliografia

Academia Caesaræa Vindobonensis *Tabulæ Codicum Manu Scriptorum Præter Græcos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi Asservatorum*, 10 volumi (v. VIII in 2 tomi), Vienna, Gerold, 1864-1899, volumi IX e X (*Codicum Musicorum Pars I & II*), a cura di J. Mantuani, 1897 e 1899.

Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, G. Alberti, 1612 (prima edizione).

——, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, I. Sarzina, 1623 (seconda edizione).

——, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 volumi, Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691 (terza edizione).

——, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 6 volumi, Firenze, D. Maria Manni, 1729-1738 (quarta edizione).

Accademici Arcadi, *Rime degli Arcadi*, 9 volumi, Roma, A. Rossi, 1716-1722.

[Acciaiuoli F. e Apolloni G. F.], *L'empio punito*, Ronciglione [i.e. Roma], B. Lupardi, 1669.

Ademollo A., *Un campanaio e la sua famiglia*, «Il Fanfulla della domenica», LII, 1883.

Adimari L., *Canzone di Lodovico Adimari gentiluomo della camera del serenissimo di Mantova. Si consola l'altrezza serenissima del duca Carlo Ferdinando suo signore per la morte del duca Carlo di Lorena*, Bologna, M. Muzzini, 1690.

——, *Il carceriere di sé medesimo*, Firenze, V. Vangelisti, 1681.

——, *Il carceriere di sé medesimo*, Vienna, S. C. Cosmerovio, 1702.

——, *Il Roberto, ovvero Il carceriere di sé medesimo*, Bologna, eredi di A. Pisarri, 1697.

——, *L'amante di sua figlia ovvero Le generosità romane in amore sotto Quinto Fabio Massimo*, Firenze, V. Vangelisti, [1684].

——, *La calma fra le tempeste, ovvero Il prencipe Roberto fra le sciagure felice*, Reggio, [P.] Vedrotti, 1684.

——, *La corona imperiale dedicata all'illustriss. sig. commendatore F. Bartolomeo Segni prima canzone, in breve uscirà la seconda, e l'ultima canzone*, Firenze, Insegna della Stella, 1683.

——, *Le gare dell'amore, e dell'amicizia commedia di Lodovico Adimari recitata da' cavalieri della Conversazione in Borgo Tegolaia, e dall'autore consagrada. All'Altezza ser. [...] Franc. Maria di Toscana*, Firenze, Alla Condotta, 1679.

——, *Poesie di Lodovico Adimari patrizio fiorentino e gentiluomo della camera del serenissimo di Mantova alla maestà del [...] re Lodovico XIV il grande*, Bologna, eredi di A. Pisarri, 1691.

——, *Poesie sacre e morali di Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino gentiluomo della camera del sereniss. di Mantova e accademico della Crusca. [...]*, 2 volumi, Firenze, Stamperia di S.A.S. per G. F. Cecchi, 1696.

——, *Poesie sacre e morali*, Lucca, Frediani, 1711.

——, *Prose sacre contenenti il Compendio della vita di S. Maria Maddalena de' Pazzi, e la Relazione delle feste fatte in Firenze per la sua canonizzazione, con un Discorso della passione del Redentore*, Firenze, Stamperia di S.A.R. per A. M. Albizzini, 1706.

——, *Satire del marchese Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino, lettore della lingua toscana nello studio di Firenze, e accademico della Crusca*, Amsterdam [recte Livorno], E. Roger [?], 1716.

——, *Satire del marchese Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino, lettore della lingua toscana nello studio di Firenze, e accademico della Crusca*, Amsterdam [recte Livorno], s.n. [M. Coltellini], 1764.

——, *Satire del marchese Lodovico Adimari nobil patrizio fiorentino, lettore della lingua toscana nello studio di Firenze, e accademico della Crusca*, Londra [recte Livorno], s.n. [G. T. Masi], 1788.

——, *Si loda la bellezza, e la bellezza, e la virtù di S. E. madama Mancini Colonna oda dedicata all'illustrissimo signor il signor Giovanni Poggi Cellesi gentiluomo della Camera, & residente dell'altezza serenissima di Toscana appresso la serenissima repubblica di Venezia*, Padova, G. B. Pasquati, 1666.

——, *Sonetti amorosi di Lodovico Adimari*, Firenze, I. della Nave alla Condotta, s.d. [1672: *imprimatur*].

——, *Sonetti di Lodovico Adimari all'augustissima maestà di Leopoldo Ignazio d'Austria romano imperadore*, s.n.t., 1677.

Allacci L., *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G. Pasquali, 1755.

Angiolini E. e Raffaelli V., *La famiglia Cavazza Isolani*, in *Scrigni di memorie: gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi*, Giornate Europee del Patrimonio (*Un Patrimonio venuto da lontano*, Bologna, 23-24 settembre 2006), Arti Grafiche Editoriali, Rastignano, 2006, pp. 36-38.

Antonicek T. e W. Brown J., voce *Ziani Marc'Antonio*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Antonucci F., *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007.

Arellano I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Badolato N., *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012.

Bances Candamo F. A. de, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, a cura di D. W. Moir, Londra, Támesis, 1970.

Barbieri N., *L'inavertito, overo Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*, Venezia, A. Salvadori, 1630.

Barnett G. R., *Musical Issues of the Late-Seicento: Style, Social Function, and Theory in Emilian Instrumental Music*, Ph.D dissertation, Princeton University, 1997.

Barnwell H. T., *Corneille in 1663: the Tragedy of Sophonisbe*, «Papers on French Seventeenth-Century Literature», XI, 21, 1984, pp. 575-592.

Baruffaldi G., *Dizionario nuovo, e copioso di tutte le rime sdruciole tratte dall'autorità d'approvati scrittori con le spiegazioni loro, non mai per l'addietro si abbondantemente esposto per uso, e comodo di chi prende a scrivere in questo genere di composizioni poetiche. Opera data in luce da Girolamo Baruffaldi [...]*, a cura di S. Cavalieri, Venezia, P. Valvasense, 1755.

Battaglia S., *Grande dizionario della lingua italiana*, 35 volumi, Torino, UTET, 1961-2002.

Bellina A. L., *Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690*, «Musica e Storia», XVI/3, 2008, pp. 533-548.



Bennett L. E. e Lindgren L., voce *Bononcini Giovanni*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Bennett L. E., voce *Badia Carlo Agostino*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Benzi E., *Annotazioni sui versi sdruciolati nel dramma per musica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, 2 volumi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 637-675.

Bernardi L., *Regole generali del giuoco delle minchiate*, Firenze, Stamperia Vanni e Tofani, per V. Landi, 1790.

Besutti P., voce *Riccioni Barbara*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Bianchini G. M., *Della satira italiana*, Massa, P. Frediani, 1714.

——, *Granduchi di Toscana della reale casa de' Medici*, Venezia, G. B. Recurti, 1741.

Bianconi L. e Walker T., *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296 (tradotto parzialmente in italiano in: *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 221-252).

Bianconi L., *Frammenti di un trionfo rinnovato*, in “*A vagheggiare Orfeo*” Festival del Barocco Musicale, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla cultura, [1999], pp. 163-170, 323-331.

——, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, 6 volumi (di cui il III in 2 tomi), a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-1986, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-363.

——, voce *Caletti Pietro Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (*Treccani.it*), accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

*Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, 4 volumi, a cura di K. Reichenberger e R. Reichenberger, con la collaborazione di T. Berchem, H. W. Sullivan e A. San Miguel, Kassel, Thiele & Schwarz, poi Edition Reichenberger, 1979-2009, vol. I: *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung*, 1979.

*Bibliothèque italique ou histoire littéraire de l'Italie*, 18 volumi, Ginevra, M. M. Bousquet, 1728-1734.

Boerio G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, A. Santini, 1829.

Breyman H. W., *Die Calderon-Literatur. Eine Bibliographisch-Kritische Übersicht*, München-Berlin, R. Oldenbourg, 1905 (Calderon studien, 1).

Buelow G. J., voce *Franck Johann Wolfgang*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grove-music.com>>.

[Bussi G.], *L'innocenza vendicata overo La santa Eugenia*, Viterbo, P. Martinelli, 1686 (ristampato dallo stesso editore col nome del poeta nel 1687).

*Calderón and the Baroque Tradition*, a cura di K. L. Levy, J. A. Ara, G. Hughes, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1985.

Calderón de la Barca P., *El mejor de los mejores libro[s] que ha salido de comedias nuevas*, Alcalá, M. Fernández, 1651.

——, *Obras completas*, 3 volumi, a cura di A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.

——, *Teatro scelto di Pietro Calderon della Barca con opere teatrali di altri illustri poeti castigliani*, 4 volumi, a cura di P. Monti, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1855.

*Calderón en Italia: la Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, 2002.

*Calderón in Italia. Studi e ricerche*, Pisa, Libreria Goliardica, 1955 (Studi di letteratura spagnola, 4).

Calogerà A., *Raccolta Opuscoli Scientifici e Filologici*, 51 volumi, Venezia, C. Zane e S. Occhi, 1728-1757.

Cametti A., *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 volumi, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1938.

Cancedda F. e Castelli S., *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001.

Canneti P., *Miscellanea poetica degli Accademici Concordi di Ravenna*, Bologna, per l'erede del Benacci, 1687.

Cantella A., *Calderón de La Barca in Italia nel secolo XVII*, Roma, Ausonia, 1923.

Carandini S., *Dar corpo alle metafore. Modelli spagnoli e drammaturgia dei "comici" italiani*, in *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Atti del I Colloquio Internazionale (Pisa, 4-5 ottobre 2002), a cura di S. Vuelta García, Firenze, Olschki, 2004, pp. 85-104.

Cardinali F. e Borrelli P., *Dizionario della lingua italiana*, 3 volumi, Napoli, G. Nobile, 1846-1851.

Castelli S., *Drammaturgia spagnola nella Firenze seicentesca*, in "Otro Lope no ha de haber." Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (Firenze, 10-13 febbraio 1999), 3 volumi, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. III, pp. 229-233.

——, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze: catalogo ragionato*, Firenze, Polistampa, 1998.

Catucci M., voce *Giovanni Andrea Moniglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Cavicchi A., *Musica e melodramma nei secoli XVI-XVIII*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. Rognoli e E. Garbero, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 97-133.

Chauchadis C., *Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón*, «Críticon», LXXX, 2000, pp. 155-168.

Chiarelli A., *I codici di musica della raccolta Estense: ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987.

Chompre P., *Dizionario portatile delle favole per l'intelligenza de' poeti, delle pitture, delle statue, delle sculture, delle medaglie, e degli altri monumenti spettanti alla mitologia compilato da Chompre e considerevolmente accresciuto da A. L. Millin [...] Traduzione dal francese riveduta, corretta, nuovamente arricchita di molte aggiunte, e corredata di opportune citazioni da Celestino Massucco [...]*, 2 volumi, a cura di C. Massucco, Bassano, Tipografia remondiniana, 1804.

Cicognini G. A., Cavalli F., Apolloni G. F. e Stradella A., *Il novello Giasone*, 2 volumi, facsimile a cura di N. Usula, saggi di F. Antonucci, L. Bianconi, N. Usula, Milano, Ricordi, 2013 («Drammaturgia musicale veneta», 3).

Cinelli Calvoli G., *Della biblioteca volante di Giovanni Cinelli*, 24 volumi, luogo e editore vari, 1677-1739.

Cioranescu A., *Bibliografia franco-española: 1600-1715*, Madrid, Real Academia Española, 1977.

——, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginevra, Droz, 1983.

Claustre A. de, *Dizionario mitologico, ovvero della favola, poetico storico [...] Opera del Sig. Ab. Declaustre, tradotta dal francese*, 4 volumi, Napoli, M. Stasi, 1785.

Coenen E., *En los entresijos de una lista de comedias de Calderón*, «Revista de Filología Española», LXXXIX, 2009, pp. 29-56.

Coli F., *Parafrasi lirica sopra i sette salmi penitenziali di David, di d. Francesco Coli sacerdote lucchese. Consacrata alle belle virtù, [...] della signora principessa Maria Maddalena Farnese*, Venezia, G. Albrizzi, 1691.

*La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999.

*Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. Lattanzi e P. Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.

*The Commedia dell'Arte in Naples: a Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, 2 volumi, a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Lanham, Scarecrow Press, 2001.

*La commedia dell'arte. Storia e testo*, 6 volumi, a cura di V. Pandolfi, Firenze, Sansoni, 1957-1961.

Corso R., *Delle private rappacificazioni. Trattato di Rinaldo Corso dottor delle leggi. Con le allegazioni [...]*, a cura di Lodovico Adimari, Colonia Agrippina [i.e. Firenze], s.n., 1698.

Couderc C., *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del siglo de oro*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

Crescimbeni G. M., *Istoria della volgar poesia*, 6 volumi, Venezia, L. Basegio, 1730-1731.

——, *Notizie Istoriche degli Arcadi morti*, 3 volumi, Roma, A. De Rossi, 1720.

*Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, a cura di J. Knowles, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996.

D'Addario A., voce *Adimari Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

D'Antuono N., *La comedia española en la Italia del siglo XVII*, in *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Thamesis, 1999, pp. 1-36.

Daolmi D., *“L'armi e gli amori”, un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento*, Tesi di dottorato, Università di Roma La Sapienza, 2000-2001.

——, *Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, «Musica e Storia», XII, 2004, pp. 103-145.

Dati C. R., *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*, 6 volumi, Firenze, Insegna della Stella, 1661-1722.

——, *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*, 17 volumi, Venezia, Stamperia Remondini, 1751-1754.

Decroisette F., *De la Commedia dell'Arte au Drame Giocoso: Les «Drammi civili» de Giovan Andrea Moniglia, librettiste florentin*, in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, a cura di I. Mamczarz, Parigi, PUF, 1995, pp. 141-170.

——, *Fiction tragique et fiction comique dans les livrets de Giovanni Andrea Moniglia*, «Revue d'histoire du théâtre», XXIX, 1977, pp. 153-173.

Della Libera L. e Domínguez J. M., *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il «Giornale» e il «Diario di Roma» del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in *La Musique à Rome au XVIIe siècle. Études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A. M. Goulet, Rome, Publications de l'École Française de Rome, 2012, pp. 121-185.

Della Libera L., voce *Grossi Giovanni Francesco, detto Siface*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani.it), accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Desmarais R., *Poesie d'Anacreonte, tradotte in verso toscano e d'annotazioni illustrate*, Parigi, R. Desmarais e F. Séraphin, 1693.

*Diccionario de la comedia del siglo de oro*, a cura di F. P. Casa, L. García Lorenzo e G. Vega García-Luengos, Madrid, Editorial Castalia, 2002.

*Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.

*Dizionario della lingua italiana*, 7 volumi, Padova, Tipografia della Minerva, 1827-1830.

Doglio F., *Fortuna del classicismo nella Francia dei Luigi*, in *Teatro in Europa*, 4 volumi, Milano, Garzanti, 1982-1989.

Domínguez Rodríguez J. M., *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenasgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.

*La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986.

*Enciclopedia della musica*, 5 volumi, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001-2005.

*L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

Fabbri P. e Verti R., *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro municipale Valli, 1987.

Fabbri P., *Alle origini di un «topos» operistico: la scena di follia*, in *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72.

———, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, «Revista de Musicología», XVI, 1993, pp. 301-307.

———, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, in *15th Congress of the International Musicological Society, Round Tables*, «Acta Musicologica», LXIII, 1991, pp. 11-14.

———, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990; Roma, Bulzoni, 2003<sup>2</sup>.

———, *La nascita dell'opera in musica*, in *Enciclopedia della musica*, 5 volumi, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001-2005, vol. IV: *Storia della musica europea*, 2004, pp. 380-402.

———, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 6-53 (ampliamento di *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, 3 volumi (IV, V e VI), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 164-191).

Fabris D., *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Fantappiè F., «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, 2 volumi, Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2004.

——, *Per una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale mediceo. Dall'epistolario di Francesco Maria Medici (1660-1711)*, «Archivio storico italiano», CLXVI, 2008, pp. 495-531.

Farinelli A., *Apuntos sobre Calderón y su literatura*, «Cultura española», V, 1907.

Ferrari C. E., *Vocabolario Bolognese-Italiano*, Bologna, Tipografia della Volpe, 1835.

Ferretti L., «*Continenza*» e «*Trionfo*» di Scipione Affricano, in «*A vagheggiare Orfeo*» Festival del Barocco Musicale, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla cultura, [1999], pp. 173-197, 333-357.

*Festschrift K. G. Fellerer*, a cura di H. Hüsch, Regensburg, Bosse, 1962.

[Fieus C. de] Chevalier de Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780, précédé du dictionnaire de toutes les pièces de théâtre [...]*, 3 volumi, Paris, Jorry et Merigot, 1780 (I ed. come *Tablettes dramatiques*, Paris, 1752).

Forcione A. K., *Majesty and Humanity. Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Spanish Golden Age*, New Haven CT, Yale University Press, 2009 (online all'indirizzo <<http://www.dmmserver.com/DialABook/978/030/013/9780300134407.html>>).

Frajese C., voce *Bononcini Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Franciosini L., *Vocabulario italiano e spagnuolo*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1638.

Franzbach M., *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, Fink, 1974.

Fusillo M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

Gambelli D., *Arlecchino a Parigi: lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 volumi, Roma, Bulzoni, 1997.

Garavaglia A., *Der "Paragone" der Opernkünste in italienischen Prologen des 17. Jahrhunderts: Sorgen um die Oper als 'Gesamtkunstwerk'?*, «Musica e Storia», XVII, 2009, pp. 253-291.

Gargiulo P., *Con «regole, affetti, pensieri». I libretti di Moniglia per l'opera italiana dell'«imperial teatro» (1667-1696)*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, N. Dubowy, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 123-146.

[Giacomini J. G.], *Il Corindo*, Firenze, V. Vangelisti, 1680.

*Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000.

Gianturco C., *Evidence for a Late Roman School of Opera*, «Music & Letters», LVI, 1975, pp. 4-17.

*Giornale de' letterari d'Italia*, 42 volumi, Venezia, G. Gabbriello Ertz, 1710-1740.

Giuntini F., *I drammi per musica di Antonio Salvi: aspetti della riforma del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

——, voce *Orlandini Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Giusti G., *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1853.

Glixon B. L. e Glixon J. E., *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

Glixon G. B., *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, a cura di J. Knowles, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 125-142.

Glover J., *The Peak Period of Venetian Public Opera: The 1650s*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CII, 1975-76, pp. 67-82.

Gmeiner J., *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I*, «Biblios», XLIII/3-4, 1994, pp. 199-212.

Gobbi A., *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, 3 volumi (1 aggiunto), Bologna, C. Pisarri, 1709-1711.

Goldschmidt H., *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im XVII. Jahrhundert*, 2 volumi, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901-1904.

Grundy Fanelli J., *A Chronology of Operas, Oratorios, Operettas, Cantatas and Miscellaneous Stage Works with Music Performed in Pistoia: 1606-1943*, Bologna, Pendragon, 1998.

Hadamowsky F., *Das Leopoldinische-Josephinische Hoftheater (1657-1711)*, in *Wien: Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien, München, Jugend und Volk, 1988, pp. 139-156.

———, *Wien: Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien-München, Jugend-Volk, 1988.

Herrera y Sotomayor J. de, *Duelo de honor y de amistad*, Madrid, A. García de la Iglesia, a spese di F. Serrano de Figueroa, 1669.

Hilborn Warren H., *Cronology of the plays of don Pedro Calderón de La Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1936.

Hill J. W., *Antonio Veracini in Context*, «Early Music History», XVIII, 1990, pp. 545-562.

———, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, «Rivista italiana di Musicologia», XI, 1976, pp. 27-47.

———, voce *Veracini Francesco Maria*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Holmes W. C., *Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

Jander O., *Concerto Grosso Instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, 1968, pp. 168-180.

Kirkendale W., *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993 (*Historiae musicae cultores*. Biblioteca, LXI).

Knaus H., *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, 3 volumi, Wien, Böhlau, 1967-1969.

Köchel L. von, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869.

Ladvocat J. B., *Dizionario storico portatile contenente quanto vi ha di più notevole nella storia sacra, profana, antica, e moderna per la cognizione degli scritti, e delle azioni de' grand'uomini, e de' personaggi illustri di tutt' i secoli, e di tutte le nazioni. Trasportato dalla francese nell'italiana favella coll'aggiunte, ed osservazioni del padre d. Antonmaria De Lugo prete della Congregazione di Somasca dell'Accademia pontificia della storia romana*, 4 volumi, a cura di A. M. Lugo, Napoli, B. Gessari, 1754-1755.

Lancaster Carrington H., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 6 volumi, Baltimore, s.n., 1929-1945.

Lanfossi C., *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. "La regina Floridea"*, Milano, 1670. Edizione critica del libretto di Teodoro Bardò e della musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca e Pietro Simone Agostini, Milano, LED, 2009.

Le Chevalier G., *La conquête des publics: Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Lemmi S. M., *Nelle nozze dell'illustrissimo sig. conte Giacomo Isolani ed illustrissima signora Francesca Lupari*, Bologna, Manolessi stampatori camerati, 1680.

Leopold S., «*Quelle bazzicature poetiche appellate ariette*». *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III, 1978, pp. 101-141.

Leti G., *Italia Regnante*, 4 volumi, Ginevra, G. e P. de La Pietra, 1675-1676.

Leve J. S., *Humor and Intrigue: A Comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the Late Seventeenth Century*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1998.

Liess A., *Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello, 1664-1725*, «Acta Musicologica», XXIX, 1957, pp. 137-171.

Lionnet J., *Quelques aspects de la vie musicale a Saint-Louis-des-Français: de Giovanni Bernardino Nanino à Alessandro Melani (1591-1698)*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Atti del convegno (Roma, 1978), Roma, Académie de France, 1981, pp. 333-375 (Collection de l'Ecole Française de Rome, 52).

[Lippi L.], *Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli con le note di Puccio Lamoni* [= P. Minucci], Firenze, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, N. Taglini, 1688.

Loftis J., *The Spanish Plays of Neoclassical England*, New Haven, Yale University Press, 1973.

Lora F., voce *Meccoli Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

——, voce *Perti Giacomo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, <<http://www.treccani.it>> (in corso di pubblicazione).

Luin E. J., *Repertorio dei libri musicali di S. A. S. Francesco II d'Este nell'Archivio di Stato di Modena*, «La Bibliofilia», XXXVIII, 1936, pp. 418-445.

*Magna bibliotheca ecclesiastica, sive Notitia scriptorum ecclesiasticorum veterum ac recentiorum; in qua ordine alphabetico continentur autorum sacrorum*, Colonia, Perachon & Cramer & C., 1734.

Mamone S., *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando*, in *'Lo stupor dell'invenzione'. Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 119-138 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, XXXVI).

——, *Andromeda e Perseo: Cicognini, Adimari & Co. Sulle scene di Accademia a Firenze al tempo di Cosimo I, in Teatri barocchi. Tragedie, commedie pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 407-438.

——, *Dèi, semidei, uomini: lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

——, *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, «Medioevo e Rinascimento», a cura di S. Mamone, XI, n.s., 8, 1997, pp. 199-229.

——, *Most Serene Brothers-Princes-Impresarios: Theater in Florence under the Management and Protection of Mattias, Giovan Carlo, and Leopoldo de' Medici*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX, 1, 2003 (online all'indirizzo: <<http://sscmjscm.press.uiuc.edu/jscm/v9/no1/Mamone.html>>).

——, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei: carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, trascrizione in collaborazione con A. Evangelista, Firenze, Le Lettere, 2003.

Mancini G., *Note sull'interpretazione di Calderón nel Seicento*, in *Calderón in Italia. Studi e ricerche*, Pisa, Libreria Goliardica, 1955, pp. 27-43 (Studi di letteratura spagnola, 4).

Mañés Montserrat S., «Le Geôlier de soi-même» o «Jodelet prince» de Thomas Corneille. Comicidad situacional y lingüística de un personaje, «Epos», VI, 1990, pp. 317-330.

Marchal-Weyl C., *Le tailleur et le fripier: transformations des personnages de la "comedia" sur la scène française (1630-1660)*, Geneve, Droz, 2007.

Marchante Moralejo C., *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y "scenari"*, in *Calderón en Italia: la Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 42-93.

——, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

[Martello P. J.], *Perseo*, Bologna, erede di V. Benacci, 1697.

Martinenche E., *La 'comedia' espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900.

Maximus V., *Opere di Valerio Massimo. Tradotte da Giorgio Dati con illustrazioni [di] Pietro Canal*, a cura di G. Dati, Venezia, G. Antonelli, 1839.

Maylender M., *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 volumi, Bologna, Cappelli, 1926-1930.

Mazouer C., *Le théâtre français de l'âge classique*, 2 volumi (I: *Le premier XVIIe siècle*; II: *L'apogée du classicisme*), Paris, Champion, 2006.

Mazzuchelli G., *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scrittori dei letterati italiani*, 6 volumi, Brescia, G. B. Bossini, 1753-1763.

Medici P. S., *Catalogo de' Neofiti illustri*, Firenze, V. Vangelisti, 1701.

Melosio F., *Sidonio e Dorisbe*, Venezia, G. B. Surian, 1642.

Michelassi N. e Vuelta García S., *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 67-137.

Monaldini S., *L'orto dell'Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, LIM, Lucca, 2000.

Monson D. E. e Westrup J., voce *Recitative*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 volumi, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. XXI, pp. 1-7.

Montalto L., *Un mecenate in Roma barocca*, Firenze, Sansoni, 1955.

Montalvo G. R. de, *Amadis de Gaula*, Zaragoza, G. Coci Alemán, 1508.

[Montevecchi G.], *Il trionfo della continenza considerato in Scipione Africano*, Perugia, L. Ciani e F. Desiderij, 1677.

Morales N., *Artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007.



Morelli A., voce *Melani Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Morelli G., *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, «Chigiana», XXXIX, n.s. 19, 1982, pp. 211-264.

Morselli A., *Il Maurizio*, Bologna, Giulio Borzaghi, 1697.

Murata M., *Theater "à l'espagnole" and the Italian "Libretto"*, «Revista de Musicología», XVI, 1993, pp. 318-334.

*Music and Text: Critical Inquiries*, a cura di S. P. Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

*La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.

*La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1996), a cura di B. M. Antolini, A. M., V. V. Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1994.

*La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993.

*Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I*; I. Band: *Kirchenwerke*, II. Band: *Instrumentalcompositionen*, a cura di G. Adler, Wien, Artaria & Co., 1892-1893, («Denkmäler der Tonkunst in Österreich», Kaiserwerke I & II).

*La Musique à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle. Études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A. M. Goulet, Rome, Publications de l'École Française de Rome, 2012.

Negri G., *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, B. Pomatelli, 1722.

[Nencini F. B.], *Ama chi t'ama*, Siena, Stamp. del Pubbl., 1682.

——, *Gli amori di Lidia e Clori*, Bologna, B. Recaldini e G. Borzaghi, 1688.

——, *Gli amori di Lidia e Clori*, Bologna, G. Borzaghi, 1691.

——, *Il sospetto non ha fondamento, o vero La costanza negli amori*, Firenze, V. Vangelisti, 1699.

——, *Il sospetto senza fondamento*, Firenze, Stamp. di S.A.S. alla Condotta, 1691.

——, *Le reciproche gelosie*, Siena, Stamp. del Pubbl., 1677.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 volumi, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001.

*New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W. W. Austin, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968.

Noe A., *Die italienische Literatur in Osterreich, Teil I. Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Bohrlau Verlag, 2011.

Norcia A. D., *Congressi letterari in lode di Clemente XI*, Firenze, A. M. Albizzini, 1707.

*Nuova enciclopedia popolare italiana, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc.: opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi, coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani: corredata di molte incisioni in legno inserite nel testo e di tavole in rame*, 24 volumi, Torino, UTET, 1856-1866.

*Nuovo dizionario istorico, ovvero Istoria in compendio di tutti gli uomini, che si sono renduti celebri per talenti, virtù, sceleratezze, errori &c. dal principio del mondo sino a nostri giorni [...] Con varie tavole cronologiche [...] Composto da una società di letterati*, 28 volumi, a cura di L. M. Chaudon, Napoli, M. Morelli e V. Flauto, 1791-1798.

Ochrane E., *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800: A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1973.

*Opern und Opernfiguren: Festschrift für Joachim Herz*, in Zusammenarbeit mit G. Heldt und G. F. Mielke herausgegeben von Ursula und Ulrich Müller, nr. 2, Salzburg, Ursula Müller-Speiser, 1989.

Origlia Paolino G. G., *Dizionario storico continente quanto vi ha di più notabile nella storia sacra, profana, antica e moderna d'Italia di Giangiuseppe Origlia Paulino opera, che serve di supplemento al dizionario storico portatile tradotto ultimamente dal francese nell'italiana favella*, 2 volumi, Napoli, B. Gessari, 1756-1757.

Osthoff W., *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141.

"*Otro Lope no ha de haber.*", Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (Firenze, 10-13 febbraio 1999), 3 volumi, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000.

Parfaict C. e F., *L'histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, 15 volumi, Paris, Morin, 1734-1749 (ristampe anastatiche : Ginevra, Slatkine, 1967; New York, Franklin, 1968).

Pasi P., *La face di Prometeo nella destra d'Imeneo per le felicissime nozze degl'illustrissimi signori conte Giacomo Isolani e contessa Francesca Maria Lupari*, Bologna, erede di D. Barbieri, 1680.

Passarini L., *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani*, Roma. Tipografia Tiberina, 1875.

Pavesio M., *L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco: il caso di "Les Engagements du hasard" (1657) e di "Don César d'Avalos" (1676) di Thomas Corneille*, in «Horizonte. Italienische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur», X, 2007, pp. 57-70.

Peretti V., *Vocabolario poetico, in cui si spiegano le voci ed elocuzioni proprie della poesia italiana [...]*, Londra, Dulau e co., Soho Square; Baldwin e co. Paternoster row; G. e W. B. Whittaker, Ave Maria lane; E Boosey e figliuoli, Broad street, 1820.

——, *Vocabolario poetico*, Londra, W.E.C. Spilbury, Snow-Hill, 1800.

Petrucci F., voce *Colonna Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani.it)*, accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati, 1907 (integrato da *Id., Aggiunte, correzioni e variazioni*, Firenze, E. Aiani, 1926).

Pineschi U., *Jacopo Melani e Lodovico Giustini organisti nella chiesa della Congregazione dello Spirito Santo di Pistoia*, «Bullettino storico pistoiese», LXXV, 1973, pp. 89-94.

Pirrotta N., *Early Opera and Aria*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W. W. Austin, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968, pp. 39-107 (trad. it. in *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 276-333).

——, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

Pozzoli G., Romani F., Peracchi A., *Dizionario d'ogni mitologia e antichità, incominciato da Girolamo Pozzoli sulle tracce del dizionario della favola di Fr. Noël, continuato ed ampliato dal prof. Felice Romani e dal dr. Antonio Peracchi*, 8 volumi, Milano, R. Fanfani, 1809-1827.

——, *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo compilato dai signori Giovanni Pozzoli, Felice Romani e Antonio Peracchi sulle tracce di Noël, Millin, La Porte, Dupuis, Rabaud S. Etienne &c. &c.*, 8 volumi, Livorno, Vignozzi, 1829.

*Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, a cura di I. Mamczarz, Parigi, PUF, 1995.

Profeti M. G., “Escondere el galan”, “taparse la dama”. *Strategie dell’occultamento, strategie della scrittura nella commedia “de capa y espada”*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 121-142.

——, *Calderón in Italia: “Il carceriere di se medesimo”*, in *Id., Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 139-155.

——, *Comedia áurea y ópera italiana*, in *Significado y proyección internacional del Teatro clásico español* (Madrid, 7-8 maggio 2003), Madrid, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 109-122.

——, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l’Europa*, Firenze, Alinea, 2009.

——, *Intertesto e contesto: “Le gare dell’amore e dell’amicizia” vs “Duelo de honor y amistad”*, in *Id., Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 121-138.

——, *L’età d’oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

——, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996.

Provenzal D., *La vita e le opere di Lodovico Adimari: studio su documenti inediti con ritratto e fac-simile*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1902.

——, *Quando furono scritte le Satire di Lodovico Adimari*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1900.

Quadrio F. S., *Della storia e della ragione d’ogni poesia*, 7 volumi, Milano, F. Agnelli, 1739-1752.

Reiner S., «*Vi sono molt’altre mezz’arie...*», in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 241-258.

*Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell’epoca rinascimentale e barocca*, Atti del I Colloquio Internazionale (Pisa, 4-5 ottobre 2002), a cura di S. Vuelta García, Firenze, Olschki, 2004.

Reynier G., *Thomas Corneille, sa vie e son théâtre*, Paris, Hachette, 1892.

Ricci C., *Figure e figure del mondo teatrale*, Milano, Treves, 1920.

——, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888.

Rieger D., *Alle Welt spricht von Don Giovanni - von Acrimante spricht niemand: ein Blick auf die erste Don Juan-Oper (Alessandro Melani: „Il empio punito“, 1669)*, in *Opern und Opernfiguren: Festschrift für Joachim Herz*, in Zusammenarbeit mit G. Heldt und G. F. Mielke herausgegeben von Ursula und Ulrich Müller, nr. 2, Salzburg, Ursula Müller-Speiser, 1989, pp. 17-29.

Romagnoli A., “*Fra catene, fra stili e fra veleni...*” ossia *Della scena di prigionia nell’opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995.

Rosa S., *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. Giotto Borrelli, Bologna, Il Mulino, 2003.

Rosand E., *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991 (trad. it. *L’opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013).

——, *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, a cura di S. P. Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 241-287.

Rospigliosi G. C., *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi lette nelle adunanze letterarie della R. accademia pistoiese di scienze, lettere ed arti de' 10 marzo e 21 luglio 1878*, Pistoia, Niccolai, 1878.

Rossi P., *Annotazioni alla secchia rapita d'Alessandro Tassoni*, Piacenza, Giacopazzi, 1738.

Sabatini B. M. e Tomasini V., *Componimenti poetici in occasione di prendere l'abito monastico l'illustrissima signora Anna Margherita Foscherari nel nobilissimo monastero di S. Catterina di Bologna, assumendo li nomi di donna Maria Veronica, dedicati al merito sublime dell'illustrissima signora contessa Francesca Maria Lupari Isolani*, Bologna, eredi del Peri, 1692.

Sabbatini A. M., *Il Reno panegerista del merito nel rinanziare alla dignità di confaloniere di giustizia l'illustrissimo signor senatore conte Alamano Marc'Antonio Isolani. All'illustrissima signora contessa Francesca Lupari Isolani umilmente consagrato*, Bologna, eredi del Sarti alla Rosa, 1701.

Sachs C., *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980.

Salvi A., *Il carveriero di sé stesso*, Torino, F. A. Gattinara, 1720.

Salvini A. M., *Discorsi accademici di Anton Maria Salvini gentiluomo fiorentino*, 4 volumi, Firenze, G. Manni, 1695-1733.

Salvini S., *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, G. G. Tartini e S. Franchi, 1717.

Salvioli G. e Salvioli C., *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano: con particolare riguardo alla storia della musica italiana, contenente i titoli e l'analisi di tutte le produzioni drammatiche pubblicate per la stampa in lingua italiana e nei vari dialetti in Italia ed all'estero, dalle origini del teatro italiano e del dramma musicale sino ai nostri giorni, con note illustrative, indici copiosi, appendici e supplementi periodici per mantener quest'opera nello stato di attualità*, Venezia, C. Ferrari, 1903.

Sarà D., *Le carte Ughi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze, 1650-1701*, Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2004.

Sartori C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 volumi, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

—, *Profilo di una cantante della fine del secolo XVII*, in *Festschrift K.G. Fellerer*, a cura di H. Hüschen, Regensburg, 1962, pp. 454-460.

Scarron P. e Corneille T., *Le gardien de soi-mesme: 1655 / Paul Scarron. Le geolier de soi-mesme: 1656 / Thomas Corneille*, a cura di É. Montet, Toulouse, Société de littératures classiques, 1995.

Scherer J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.

Schütze J. F., *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg, J. P. Reder, 1794 (ristampa anastatica: Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1975).

Schweickard W., *Deonomasticon Italicum: dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, 4 volumi (più un supplemento), Tübingen, Niemeyer, 2002-2013.

Sechi G. A., voce *Musi Maria Maddalena, detta la Mignatta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani.it), accesso del 14 febbraio 2014, <<http://www.treccani.it>>.

Segre C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

Seifert H., *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622-1699*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988.

—, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider, 1985.

Serrano Mañes M., *Le Géolier de soi-même o Jodelet Prince, de Thomas Corneille: comicità situazionale y lingüística de un personaje*, «Epos», VI, 1990, pp. 317-330.

Shergold N. D. e Varey J. A., *Some Early Calderón Dates*, «Bulletin of Hispanic Studies», XXXVIII, 1961, pp. 274-286.

*Significado y proyección internacional del Teatro clásico español* (Madrid 7-8 maggio 2003), Madrid, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.

*Storia del Teatro Regio di Torino*, coordinatore A. Basso, 6 volumi, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, M. T. Bouquet, vol. I: *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, 1976.

*Storia dell'opera italiana*, 3 volumi (IV, V, VI), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988.

*Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, 2 volumi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007.

*Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968.

Sullivan W. H., *Calderón and the Semi-Operatic Stage in Spain after 1651*, in *Calderón and the Baroque Tradition*, a cura di K. L. Levy, J. A. Ara, G. Hughes, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 69-80.

——, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Sullivan W. H., Galoppe R. A., Stoutz M. L., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999.

Tamburini E., *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997.

*Teatri barocchi. Tragedie, commedie pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000.

*I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di E. Garbero Zorzi e L. Zangheri, 8 volumi, Firenze-Venezia, Giunta Regionale Toscana-Marsilio, 1990-2000.

*Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. Romagnoli e E. Garbero, Firenze, Sansoni, 1980.

*Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, N. Dubowy, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1999.

*La Tisbe*, Bologna, erede del Benacci, 1697.

Tommaso N. e Bellini B., *Dizionario della lingua italiana*, 4 volumi (ciascuno in 2 tomi), Torino, UTET, 1865-1879.

*Troiani herois Aeneae iter ad alysiū; carmen allegoricum musicis modis concinnatum, e dictum, dum Benedictus Pamphilius [...] philosophica, ac theologica laurea donaretur*, Roma, Tizzoni, 1676.

Usula N., *“Giasone” a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella*, in G. A. Cicognini, F. Cavalli, G. F. Apolloni e A. Stradella, *Il novello Giasone*, 2 volumi, facsimile a cura di N. Usula, saggi di F. Antonucci, L. Bianconi, N. Usula, Milano, Ricordi, 2013, pp. XLV-XCIII («Drammaturgia musicale veneta», 3).

*Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994.

Van Der Meer J. H., *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, 4 volumi (in 3 tomi), Bilthoven, A. B. Creighton, 1961.

Vanzon A., *Dizionario universale della lingua italiana, ed insieme di geografia (antica e moderna), mitologia, storia (sacra, politica ed ecclesiastica), [...]: preceduto da una esposizione grammaticale ragionata della lingua italiana*, 9 volumi, Livorno, G. Sardi e figlio (volumi I-III) e P. Vannini (volumi IV-IX), 1828-1844.

Vega L. de, *El fénix de España Lope de Vega Carpio [...] Séptima parte de sus comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617.

——, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999.

[Villifranchi G. C.], *Il finto chimico*, Firenze, V. Vangelisti, 1686.

Vitse Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

*Vocabolario greco della filosofia*, a cura di I. Gobry (traduzione di T. Villani), Milano, Mondadori, 2004.

*Vocabolario italiano e latino diviso in due tomi; nei quali si contengono le frasi più eleganti e difficili, i modi di dire, proverbi ecc. dell'una e l'altra lingua; aggiuntovi in fine le favole e i nomi delle principali città [...] per uso degli studiosi di belle lettere nella regia università di Torino e in tutti gli stati di S. M. re di Sardegna*, 2 volumi, Napoli, G. A. Elia, 1751.

Vuelta García S., *Accademie teatrali nella Firenze del Seicento: l'Accademia degli Affinati o del Casino di San Marco*, «Studi seicenteschi», XLII, 2001, pp. 357-378.

——, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013.

Weaver R. L. e Weaver N. W., *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978.

Weaver R. L., «*Il Girello*», a 17th-Century Burlesque Opera, «*Quadrivium*», XII, 1971, pp. 141-163.

——, *Alessandro Melani (1639-1703), Atto Melani (1626-1714); Supplement: an Index to the Operas and Intermedii of Alessandro Melani*, Wellesley, Wellesley College, 1972, «The Wellesley Edition Cantata Index Series», 8 e 9.

——, *Florentine Comic Operas of the Seventeenth Century*, Ph.D. dissertation, University of North Carolina, 1958.

——, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «*Rivista italiana di Musicologia*», XII, 1977, pp. 252-295.

——, voce *Giovanni Andrea Moniglia*, in *Grove Music online*, Oxford Music Online, ed. Laura Macy, accesso del 26 gennaio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

——, voce *Giovanni Cosimo Villifranchi*, in *Grove Music online*, Oxford Music Online, ed. Laura Macy, accesso del 26 gennaio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

——, voce *Melani Alessandro*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Weiner J., *Mantillas in Muscovy. The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia 1672-1917*, Lawrence, University of Kansas Publications, 1970.

White H. e Hochradner T., voce *Fux Johann Joseph*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Wollenberg S., voce *Techelmann Franz Matthias*, in *Grove Music on line*, Oxford Music Online, accesso del 12 febbraio 2014, <<http://www.grovemusic.com>>.

Wotquenne A., *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 5 volumi, Bruxelles, Coosemans, 1898-1912.

